SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



生活·讀書·新知三联书店

三联·哈佛燕京学术丛书

再登巴比伦塔

——巴赫金与对话理论

巴赫金对话理论是当代语言学、
文艺理论和文学批评领域的
重要跨学科命题，
引起多方争议和解释。

作者针对此题作出较为系统的阐明分析，
参照结构主义叙事学和
接受美学等不同观点，
提出了清晰而新颖的见解，
试图建立一种普遍适用的
文学对话理论，
并结合一些西方现代派作品的释读，
体现了该理论的操作可能。
这是一篇视野开阔、
思路严整、
具有一定说服力和启发性的佳作，
标志着我国巴赫金研究的进步。

——赵一凡

ISBN 7-108-00139-X/G·145 定价 1[illegible]

三联·哈佛燕京学术丛书

再登巴比伦塔

巴赫金与对话理论

董小英著

生活·讀書·新知三联书店

（京）新登字 007 号

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard-Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目（CIP）数据

再登巴比伦塔：巴赫金与对话理论/董小英著．-北京：生活·读书·新知三联书店，1994.10
（三联·哈佛燕京学术丛书）
ISBN 7-108-00139-X

Ⅰ．再… Ⅱ．董… Ⅲ．文艺理论 Ⅳ．I 0
中国版本图书馆 CIP 数据核字（94）第 12605 号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·讀書·新知三联书店
（北京朝阳门内大街 166 号）
邮　　编 100706
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知设计事务所
印　　刷 铁道出版社印刷厂
版　　次 1994 年 10 月北京第 1 版 1995 年 3 月北京第 2 次印刷
开　　本 850×1168 毫米 1/32　印张 10.625
字　　数 231 千字
印　　数 03，001　10，000 册
定　　价 13.80 元

责任编辑：许医农

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国新进中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

•

本丛书意在推动中华人文学术与
社会科学的发展进步，
奖掖继起人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

本丛书由哈佛大学燕京学院
（Harvard – Yenching Institute）
和生活・读书・新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
（原则上要求参选书稿高于一般博士论文水准），
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

那时，天下人的口音、言语，都是一样。他们往东边迁移的时候，在示拿地遇见一片平原，就住在那里。他们彼此商量说："来吧！我们要作砖，把砖烧透了。"他们就拿砖当石头，又拿石漆当灰泥。他们说："来吧！我们要建造一座城和一座塔，塔顶通天，为要传扬我们的名，免得我们分散在地上。"耶和华降临要看看世人所建造的城和塔。

耶和华说："看那！他们成为一样的人民，都是一样的言语，如今既作起这事来，以后他们所要作的事，就没有不成就的了。我们下去，在那里变乱他们的口音，使他们的言语彼此不通。"于是耶和华使他们从那里分散在全地上，他们就停工不造那城了。因为耶和华在那里变乱天下人的言语，使众人分散在全地上，所以那城名叫巴别(就是"变乱"的意思)。

——《圣经》创世记第十一章

世界上有着不同的语种和方言似乎是上帝的阴谋，但是人类在改造世界的过程中，渐渐又重新把握了自己的命运：人们已经具有翻译理解的能力，不同语种的语言已经不能成为人们相互理解的障碍，世界也因此变得越来越小。这从反面证明，人类的思维方式是一致的，使用的是同一个元语言，即在不同的语种之中匿藏着原生的共通性。这种共通性使作者与读者相互理解，使人与人之间的对话成为可能。

巴别即巴比伦。"再登巴比伦塔"是要克服上帝有意制造的混乱，寻找人类相互理解之梯——思维及言语的共通性，以登上人类精神的天国。

《三联·哈佛燕京学术丛书》

中国小说源流论	石昌渝著
工业组织与经济增长	杨宏儒著
罗素与中国	冯崇义著
《因明正理门论》研究	巫寿康著
论可能生活	赵汀阳著
法律的文化解释	梁治平编
台湾的忧郁	黎湘萍著
再登巴比伦塔 ——巴赫金与对话理论	董小英著

目　录

引　言 …………………………………………………………… 1

叙事——对话体的历史及时髦——与对话体相关的其它理论——选题的理由——对话性在小说理论中的地位及意义——该题研究状况——本文的任务——写作方法

第一章　巴赫金对话理论阐述 …………………………… 17

1. 对话基础:他者与他人话语 ……………………… 19
2. 对话模式:双声与复调 …………………………… 26
3. 对话关系之一:作者与主人公 …………………… 33
4. 对话原理:揣摩听者与统觉背景 ………………… 39
5. 对话体来源:苏格拉底对话与梅尼普讽刺 ……… 48
6. 对话生存的时空:共时性与狂欢化 ……………… 51

小　　结 ………………………………………… 57

第二章　对话性的先决条件 ……………………………… 60

1. 共通性 ……………………………………………… 62
2. 所知 ………………………………………………… 67
3. 所设 ………………………………………………… 80
4. 统觉背景 …………………………………………… 88

第三章　叙事文本中的对话性形式 …… 96
1.叙述体态中的对话性形式 …… 97
a.他人话语与个性命题 …… 98
b.作者、叙述者、人物——视角 …… 106
c.作者、人物、读者——人称 …… 116
2.叙述语式中的对话性形式 …… 134
a.他人话语的不完全叙述 …… 136
b.推理的不完全叙述 …… 143
c.序列的不完全叙述 …… 152
d.故事的不完全叙述 …… 166
3.叙述结构中的对话性形式 …… 184
a.外结构与内结构 …… 186
b.意象、声音、命题 …… 190
c.叙述结构中的对话性形式 …… 199
(1)表层与深层的对话性形式——意识与潜意识 …… 203
(2)双声性内结构——他人话语进入结构 …… 208
(3)复调性内结构——命题场 …… 221

第四章　对话性的原则——思维的双声现象 …… 239
1.狂欢化与思维双声现象的起源 …… 241
a.第一个结论:图腾是一切文化的源头 …… 243
b.第二个结论:艺术思维由原始思维转化 …… 248
c.第三个结论:原始－艺术思维是双声性的思维基础 …… 252
2.思维双声现象的几种表现形式 …… 254
a.形象－概念蕴涵中的双声现象 …… 254

(1)同类概念的集合 …………………………………… 255
(2)非同类概念的集合 ………………………………… 264
b.作者态度－文本性质中的双声现象 ……………… 277

结　论 ………………………………………………………… 295
1.对话理论综述 ………………………………………… 295
a.文本对话交流的全过程 ………………………… 296
b.他人话语的他性 ………………………………… 298
c.对话性关系 ……………………………………… 299
d.对话的层次 ……………………………………… 300
e.作者与读者对话性形式的种类 ………………… 302
2.巴赫金与现代小说 …………………………………… 304
a.双声性对话形式 ………………………………… 305
b.非欧几里得时空艺术观 ………………………… 306
3.巴赫金与文学理论 …………………………………… 309
a.对对话理论的肯定、否定、补充、开创 ………… 309
b.对话理论对几种理论的颠覆 …………………… 311
c.对话理论对几个学科的发展 …………………… 316

后　记 ………………………………………………………… 319
附　录　参考书目 …………………………………………… 322
出版后记 ……………………………………………………… 328

引　言

有了人类历史本身，就有了叙事。
——罗兰·巴特

当人类用手势、单音节表达意义的时候，语言诞生了，叙事也就诞生了。或者说，正是由于叙事的需要，迫使语言诞生，迫使表达方式诞生。叙事是语言表达的内容，是语言产生的目的，同时是语言产生的原因，叙事是语言的母亲，也是语言的儿子。

叙事的本质是信息的传递，是交流过程中一个单方面的发射过程，叙事文本是一个被发射的信息集，叙事可以通过各种方式、途径进行。绘画——除有声语言以外，人类最初的记录符号之一是绘画，它可以描绘狩猎的对象，指明要击中的要害部位，描写狩猎的计划，包抄的安排；雕塑——作为实物的信息交流，或以图腾、崇拜神的形象，或以一个凝固的情节瞬间，实现雕塑传达信息的目的；服饰——除了御寒以外，它可以表达信仰及审美观，脸上抹白灰以免被鬼认出，头插某种鸟的羽毛，表示这种鸟是此人的保护神；建筑——除了居住的功能以外，也可表达信仰，神殿、庙宇——表明是神的居所，哥特式的尖顶指明了通向上帝所在的天堂之路；当然在所有这些方式之中，文字符号记录的语言所叙述、描绘事物的方式（无论是电报密码，还是诗歌辞赋，是数理逻辑符号，还是小说故事），才是严格意义上的叙事文本。

正如宇宙之初是混沌一团，人类思维之初也是混沌一团，语

言之初更是混沌一团。渐渐思维开始清醒，语言开始清晰。混沌的象形符号，开始有了确定的意义。词汇一方面向着单义发展，一方面向多义发展。与词汇的单义、多义关系相同的语言表达方式，也随着人类的进化，朝着单义与多义两个完全相反的方向发展着。单义性叙事要求能指与所指的距离越短越好，内涵越确定、越单一越好，化学符号、物理、数学公式符号，都是非常确定的，不允许任何多义或不确定的成分出现。在叙事时，叙述的语句命题与后设命题完全一致，即语义最终文旨是直接表达出来的，语句要求符合语法规则，叙述程序要严格遵守三段论的推理方式。多义性叙事则利用词的多义性，利用语句命题与后设命题的差距与联系，以象征或隐喻、类比来曲折表达语义。

我们没有像有些理论家那样，把语言的单义性与多义性的表现方式分为科学与文学语言（瑞恰兹）、科学与日常语言（罗兰·巴特）或科学与情感语言（季莫菲耶夫）的简单对立，是因为这种区分混淆了语言特点的本质。在科学或政论的表达中也可以采取多义曲折表达方式。如尼采的哲学著作是用诗一样的语言、以故事情节表达的，萨特的哲学是用小说、戏剧表达的，政论中的讽刺、比喻、揶揄等，无一不是多义曲折表达形式。而文学中的多义词，也要在上下文中确定此时此刻首先的单一的涵义，一般情况下遵守语法规则，在以曲折方式表达的推理中，也有三段论式的形式逻辑推理的参与。日常语言，是单义与多义的混合体，是文学多义表达的基础和源泉。所以，我们以单义直接表达与多义曲折表达，来标志语言中两种不同的表达方式。

我们要研究的，是主要用多义曲折方式表达信息的叙事文本。这类文本，包括诗歌、戏剧、神话、寓言、小说等，由于能力所限，我们把叙事文本的范围缩小到小说这一种体裁，而且把主要

精力放在现代小说的研究上。这是因为现代小说集前人之大成，把叙事艺术发展到相当的高度，许多新的曲折表达的方法还没有被深刻认识，而这些表达方法非常明显地表现了叙事交流的本质。

对叙事文本叙述艺术特点的研究，称作"叙述学"，叙述学也有很多研究范畴，如叙述主体、语式、叙述频率、叙述程式等。我们也仅取其中一点——对话性，作为我们研究的重点。

那么，什么是对话性（диалогичность）呢？在回答这个问题之前，我们先要回答什么是对话。用巴赫金的话说，对话"是同意或反对关系，肯定和补充关系，问和答的关系"。应该补充说，对话还有双向叙事或多方叙事关系。

对话最初与叙述者的陈述一同进入文本的时候，它在史诗中仅是叙事的一部分，是单方叙述，即独白。史诗的主人公的心理、行为都由叙述者叙述出来，主人公的话似乎是叙述者为了证明主人公还是个活人，时而引用一下。主人公的对话是叙述者的有声有色的叙述、摹仿主人公口气的叙述。因为，对话应该是双向叙事，或者问答往来，但在史诗（公元前 6 世纪）或《变形记》（内容记载公元前 2－8 世纪的神话）中往往在大多数的对话情节里，文字表现上只有单方陈述或叙事的直接引语，对方的问或答是由叙述者以间叙体转述的。所以，这种对话是不完全的对话，作者不是把对话情节、对话的每一句对语全部记录下来，而是对对话的陈述。

当悲剧（公元前 5－4 世纪）刚刚从酒神的祭祀中脱胎出来的时候，也只有合唱队的独白叙事。这时歌队是叙述者，不时充当人物，因此亚里士多德会说，充当人物时的叙述是一种摹仿。后来作者将人物从歌队中分离出来，成为领唱（人物）与歌队（叙

述者)的对话。人物作为当事人叙述自己的故事，歌队作为旁观者，站在听众－读者的立场，代表他们要求人物"请把整个故事告诉我们"，同时充当剧情的叙述者，并以问话形式，参与对话，使独白叙事成为双方叙事。埃斯库罗斯(公元前 525－456 年)增加了第二个演员并添了许多道具。索福克勒斯(公元前 497－406 年)增加了第三个演员和彩画布景，到了欧里庇德斯(公元前 480？ －406 年)，歌队已经失去了它的重要性，悲剧成为人物的天下。应该说，歌队完成了他把人物引入舞台的历史使命，而退出文艺史舞台。这时人物间的对话，成为戏剧的实际形式，并作为一个最接近现实的叙事形式影响了其他叙事文本体裁。

巴赫金认为，"在悲剧对话之后接踵而至的是苏格拉底对话，——这是历史上一个新的小说体裁的第一步。"[1]在我们的印象中，柏拉图所写的"苏格拉底对话"都是哲学著作，为什么它会是新的小说形式的滥觞呢？这是因为，苏格拉底与其朋友、弟子谈话的内容虽然是哲学方面的，而且用的是后来被称作形式逻辑的三段论式的推理方式，人物之间也不存在任何感情上的纠葛，只是在讨论问题，但是，柏拉图的叙述形式是舞台记录式的，对话是戏剧式的，即双方的叙事，并且有剧情说明 —— 对话的时空、人物、对话的起因说明。《理想国》开篇时，苏格拉底就作为叙述者在对话以外的情节背景说明中这样说道：

苏格拉底：昨天，我跟阿里斯同的儿子格劳孔一块儿来

① 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，载《话语创作美学》，莫斯科，1979 年，第 316 页。(本书中注释文内凡注明"莫斯科"者，即表明该书无中文译本，系莫斯科出版。原著俄文见本书附录一)

> 到比雷埃夫斯港，参加向女神的献祭，同时观看赛会。[1]
>
> 于是，我们就跟着玻勒马霍斯到他家里，见到他的兄弟吕西阿斯和欧若得摩，还有卡克冬地方的色拉叙马霍斯，派尼亚地方的哈曼提得斯，阿里斯托纽摩斯的儿子克勒托丰。还有玻勒马霍斯的父亲克法洛斯也在家里。我很久没有见到他了，他看上去很苍老，他坐在带靠垫的椅子上，头上还戴着花圈，才从神庙上供回来。
>
> 房间里四周都有椅子，我们就在他旁边坐了下来。克法洛斯一眼看见我，马上就跟我招呼。[2]

这里交待了时间、地点、人物、情景，说到玻勒马霍斯的父亲“我很久没有见到他了，他看上去很苍老，他坐在带靠垫的椅子上，头上还带着花圈，才从神庙上供回来。”这完全是小说式的描写。这时在文本中出现的对话形式，是人物与人物之间的双方叙事，在人名后面记录纯对话，或者说全部直接引语。此外，这些对话集的作者是柏拉图，但其中的主讲者，即叙述者是苏格拉底，这实际上是柏拉图借苏格拉底的口诉说己见，因此是一种曲折表达的方式。所以巴赫金恐怕有这样三个理由：柏拉图意志的曲折表达、对话场景的情节设置、对话的趣味性，用来说明苏格拉底对话是对悲剧对话形式的继承，而且与尼采一样进一步认为苏格拉底对话是小说的形式的滥觞。这是苏格拉底对话在形式上对后来文本的影响，在内容上它的影响更为深远。苏格拉底对辩证法的研究，是理性的逻辑研究，虽然有许多荒谬之处，但毕竟是人类努力摆脱原始思维的原逻辑，走向理性的形式逻辑

---

① 柏拉图《理想国》，商务印书馆，1986年，第1页。

② 同上，第2页。

思维的开始。另外，他对对话形式给予高度评价，认为这是真理诞生的暖床——对对话生存价值的确认，为对话形式涂抹上真理的光辉。

伽利略也因此用对话形式写下了《关于托勒密和哥白尼两大世界体系的对话》一书，“我想，用对话的形式来说明这些概念最为合适，对话体裁不受数学定律的严格约束的限制，有时候还可以插进一些与主要论据同样有趣的闲话。”[①]他用对话的形式让反面意见、旁观者的意见直接与他的见解交锋，不以一言堂的权威架势吓唬人，反而展示了真理的无所畏惧。这本科学著作的结构也很有趣，很像小说，他用四天时间来讲解他的理论，每天的开场都有与对话者的寒暄，就像行吟诗人与他的听众打招呼一样。

对话真正进入文学散文文本的形式是用引号括起来的直接引语，也从此把引号外的文字看作是作者的独白，纯对话的形式留给了戏剧。

随着日月的磨砺，文本中的对话越来越接近日常会话，对话体的应用也越来越广泛，它以朴素、真实感强，赢得了读者青睐，采访、记实，喜欢采用对话体，而且有争论迹象的讨论与协商也都自诩为对话，以至于由于对话的朴素与亲切，把政府首脑的会见称为“与政府对话”也成为一种时髦。

然而，尽管对话是对话性的基础，但并非对话性；对话体是对话的文本形式，具有对话性，但也不是对话性存在的唯一形式。

---

① 伽利略《关于托勒密和哥白尼两大世界体系的对话》，上海人民出版社，1974年，第3页。

对话性是对话向独白、向非对话形式渗透的现象，它使非对白的形式，具有了对话的“同意或反对关系、肯定和补充关系、问和答的关系。”巴赫金在《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》中曾宣称陀思妥耶夫斯基对小说艺术有三大发现[①]，其中第三个发现就是对话性。不管对话性是否是陀思妥耶夫斯基的首创，巴赫金给对话性下的定义——“对话性是具有同等价值的不同意识之间相互作用的特殊形式。”[②]却是我们了解对话性的钥匙。对话有对话者、对话内容、对话方式的范畴，对话性也具有同样的范畴，但比对话更复杂。首先，对话者就不只是文本中人物与人物的对话，还包括作者与人物、作者与读者、人物与读者的对话关系；其次，对话的内容就不只是引号内的内容，文字上的内容，还包括文字以外的画外音以及空白；另外对话的方式，由于摆脱了引号的束缚，更是自由自在，尤其是作者与读者的对话性形式变化最多。对话性使叙述更有深度，使形式更有韵味。尽管对话性从文本诞生的那一天起就已经存在，但人们并没有认识到它，甚至没有注意到它。直到现代，作者在写作时已经在有意识地运用对话性技巧叙述，评论家们才开始注意到对话性在文本中的功用。

罗杰·马丁·杜加尔，法国现代作家，从纯对话的角度评价对话：“运用十分自然的对话，可以使文学作品中的人物具有在舞

---

① 第一个发现是以不受行为束缚的，开放的，活生生的完完全全的他人意识，创立了崭新的人的形象结构，这个他人意识不依赖作者意识而存在，作为一个从内部展现自身的独立体，与作者保持对话关系；第二个发现是描写（更确切地说是创立）了自行发展的（独立于个性）思想，思想成为艺术描写对象，它不是在（哲学、科学）的系统背景中，而是在人的事件中被揭示。

② 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，载《话语创作美学》，莫斯科，1979年，第309页。

台上演员所具有的那种强烈的感染力。"[1]但"对话只局限于现在时,它没有陈述式可以运用所有的动词时间所产生的那些细微差别。"而且"用对话形式写出的作品里的人物毫无疑问是很生动的,而且整个故事显得更加鲜明和突出,但是为了写好一场戏,不得不增写出新的细节,需要运用尽可能多的巧妙手法,而这一切对故事情节的进展都没带来什么好处。"[2]也就是说,在创作实践中,他体验到对话体的利弊,但他的认识还没有走出对话,而发现对话性——不需要对话体,也可以写对话!用对话性叙述就可以解决他的两难的问题——既可以有对话的生动和鲜明,又可以有各种时态、视角的变化。

海明威与纳塔丽·萨洛特都注意到语言的表层与深层之间会有变化无穷的奥妙,表层意义之下潜藏着深层的意义,海明威形象地称之为"冰山"。使人感兴趣的不是八分之一的表层与八分之七的深层的比例,而是海明威如何把八分之七隐藏于水下——他略去了他知道的东西,所以冰山就深厚起来。海明威说,《老人与海》本来还可以写得很长,写村子里的每一个人,怎样谋生,怎样出生,受教育,生孩子等等的一切过程,用别人创作出来的风格、表达方式、结构模式写一篇毫无特色的长篇小说,但海明威删掉了与中心主题无关的东西,虽然字数减少到一个中篇,但每个字的容量却增大了。海明威略去了背景,但命题更突出了。如果说海明威的冰山理论与对话性有关的话,就在于藏在水下的八分之七的冰山部分,是作者所保留的,即留给读者自己

---

① 崔道怡等编《"冰山理论":对话与潜对话》,工人出版社,1987年,第431页。

② 同上,第432页。

去发掘的部分。作者保留的越多，给读者留下的空白也越多，这就是我们所说的对话性形式之一——作者与读者的对话性形式的一个最表面化的现象。

纳塔丽·萨洛特作为一个新小说作家，敏锐地感觉到对话中蕴涵的变化及表达这些蕴涵的手段的变化，她把那些隐藏在字里行间的语句最终文旨称作"潜对话"——潜藏在对话之中的深意与真意，是人们在交往中与表面态度对立的真实态度和心理，对话是表面的大的活动，潜对话是被那些大活动掩盖住的更飘忽、更细微的活动。新小说的兴趣中心已不再是列举境遇和性格、情节曲折、少见的风俗等，而着意描写人的内心活动的"潜世界"，潜对话就是以与人物言语相反的动作、语调、表情等来表现这个真实的潜世界。"口是心非"是对话与潜对话对立的生动写照，作者就是着意表现这种状态，而"这种方法满足于让读者时刻揣想到内心活动的存在及其复杂性和多样性。"[①]潜对话与对话性的区别在于前者是单主体的两种不同的判断——真与伪、表与里的差别所造成的形式，后者是双主体的两种判断的表现形式。

除了对潜对话的概念下了定义以外，萨洛特还觉察到作者与读者的关系，她把作者比作在裁判席上向观众（读者）报告网球分数的讲解员，而那些具有丰富的"指示"含量的潜对话，会使读者不断处于紧张状态之中，犹如观看一场扣人心弦的网球赛。

潜对话是人与人之间有意隐藏起来的，与表面对话态度对立的真实态度和心理，与表现人自我内部无意识之中与自我意识对立的真实心理的潜意识不同，但严格说来，从两个判断的角

---

① 崔道怡等编《"冰山理论"：对话与潜对话》工人出版社，1987年，第584页。

度，它也是一种对话性形式。对话与潜对话的差异，实质上是语句命题与后设命题实际信息的差异，或者说是语句意义与实际信息的差异。她所说的作者与读者的关系是作者主动、单独叙述，而读者被动接收的关系。不管怎样，萨洛特已经接触到对话性的边缘。

利奇与格赖斯两位英国语言学家，分别从语义学角度研究人的日常对话。利奇指出，“蕴涵和前提是存在于一句话和另一句话之间的语义上的从属关系；逻辑上的不一致是话语之间的一种语义上的对比。”[①]他所指出的语句的意义，是潜对话得以实现的语言学基础，也是对话性的前提和基础。但是文学家与语言学家的分歧在于，语言学家认为与我们对语言和意义的认识相矛盾的，以及与我们对“真实世界”的认识相矛盾的，都是无意义的，而文学家则把上述两种情况视为表现手段。

利奇与格赖斯的分歧也在这里，格赖斯提出对话合作的四个原则，相关条件（relevancy）——双方在交际中所讲的任何内容都是相关的；质量条件（quality）——为了达到可懂性，讲者相信讲的是真的，（自己认为是正确的）；量的条件（quantity）——言者使对方得到应有的信息；方式条件（manner）—— 讲的话应言简意赅，避免含糊、歧义，符合程序。[②]但是违反合作的四个原则，也可以传递信息。

格赖斯的会话理论为对话含义的解释开辟了道路，为对话性的完成找到语言学的理论基础。合作原则是针对单义直接表

---

① 利奇《语义学》，上海，1987 年，第 6 页。

② 见余建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》，上海人民出版社，1988 年，第 270 页。

达的叙述对话而言的，而违反合作原则，却是多义曲折表达的部分原则。

此外，接受美学、哲学阐释学的理论也与对话理论很接近，为避免重复，对这两种理论在阐述巴赫金理论并与之对比时，再详细分析，这里只是以简介的方式完成对对话所作的历史性的线性的介绍。

接受美学是 60 年代兴起的一门学科。它的理论基础有两个来源，一个是海德格尔的“前理解”(pre－understanding)的概念，另一个是布斯的“隐含的作者”的概念。尧斯从前理解发展为“期待视界”，从隐含的作者发展到“隐含的读者”。

随之而起的，以伽达默尔为代表的哲学阐释学。这是在批判了试图恢复作者原意的旧的阐释学的基础上继续开拓的尝试。他们认为：“‘原意’说直接或间接地假定了三件事。

1. 意蕴(meaning)是在作品自身；

2. 作品的意蕴先于作品而自在；

3. 作品的重要性(significance)依时代变动而变化，但作品自身的意蕴不随时代而异。”

而哲学阐释学也针对“原意”说的三个假定，相应地提出与之不同的三个见解：

1. 作品的意蕴出现在作品与解释者的对话之中；

2. 作品的意蕴不能离开解释者的解释而独立自在；

3. 作品的重要性依时代而改变，作品的意蕴也因时代而异。[①]

这里也已经提到作品与解释者的对话，但仍然不是对话性，

---

① 殷鼎《理解的命运》，三联书店，1988 年，第 58 页。

不是对话性的全部意义。如果要我们把上述观点进行对比的话，不妨看一下殷鼎在《理解的命运》中所概括的解释重心转移的三种态度：

1. 作者是理解作品的中心；

2. 作品(text)自身是理解的中心；

3. 解释者的创发性理解是作品的中心。[①]

我们看到，每一种中心之下都聚集了一些流派的学说，作者中心包括实证主义、原意说、传记主义、庸俗社会学；作品中心包括俄国形式主义、符号学、结构主义；读者中心包括接受美学、哲学阐释学、解构主义。然而，对话理论强调作者、作品、读者是一个整体，不是以某一方面为中心，而是三方面共同交流才能完成的理解，即对话的过程、审美的过程。"整体……完整的'艺术'不限于艺术作品，也不限于孤立起来的创作者和观赏者心理；它包含了所有这三个因素。它是固定在艺术作品中的创作者与观赏者相互关系的具体形式。"[②]它们之间的关系是多方位、多角度的交流关系：作者与自我、作者与人物、作者与读者、人物与人物、人物与读者，托多洛夫甚至认为批评者与作品、批评者与作家、批评者之间也都有一层对话性关系。对话理论不但强调读者具有统觉背景，而且强调作者对读者的统觉背景的掌握与预测，所以，信息从作者那里发出去的时候，就不是一个符号学所说的单向的指称，是一个有预测反馈的循环。因而对话理论在内涵及研究的范围上比其它理论广阔得多。

---

① 殷鼎《理解的命运》，三联书店，1988年，第138页。

② 凯特琳娜·克拉克和迈克尔·霍奎斯特《米哈伊尔·巴赫金》，语冰译，中国人民大学出版社，1992年，第247－248页。

有关对话性的对话理论是俄罗斯文艺理论家米哈伊尔·巴赫金(1895－1975)首先提出来的。他在二三十年代撰写了一系列文章,陆续阐述了对话性的本质。可惜由于历史的原因,有些文章,如《小说话语》未能在当时发表,即使发表的东西,如《陀思妥耶夫斯基创作问题》,也未引起应有的重视,等到巴赫金的著作重新获得发表的权利已是 1963 年的事了。这一年两位青年学者柯日诺夫、鲍恰罗夫在图书馆的故纸堆里发现了巴赫金的《拉伯雷》手稿,并使之出版,又努力使巴赫金再版了《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书。巴赫金理论的价值渐渐在俄国得到公认,以复调理论解释分析陀思妥耶夫斯基的作品已被普遍使用。塔尔图－莫斯科符号学派称巴赫金是其学派的师祖,而整个理论界都承认戴在他头上的除了博士头衔以外的各种桂冠——文学理论家、美学家、符号学家、语言学家等等,称他是俄罗斯的骄傲。

1967 年朱莉娅·克利斯蒂娃(保加利亚裔)移居法国后,在巴黎《批评》杂志发表《巴赫金:词语、对话与小说》,促成西方将《拉伯雷》及《陀思妥耶夫斯基诗学问题》在 1968－1970 年间迅速译成法文和英文。此后,西方开始掀起巴赫金研究热潮。这位俄罗斯文艺理论家,在多年的被埋没之后,终于从小城萨兰斯克走向了世界,成为世界公认的"20 世纪最重要的思想家之一"。

中国是在 80 年代,随着各种思潮的引入,随着对陀思妥耶夫斯基研究的重视,才知道有巴赫金其人。1982 年夏仲翼先生在《世界文学》第四期介绍陀思妥耶夫斯基的作品《地下室手记》的时候,介绍了巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书,并翻译了该书第一章(1988 年白春仁、顾亚铃翻译了该书全文)。此

后，钱中文先生发表了一系列评价巴赫金理论的文章。《外国文学评论》发表了三次评论巴赫金的文章，三次都是论争性的。第一次是钱中文与宋大图争论，载 1987 年第一期；第二次是钱中文与黄梅，载 1989 年第一期；第三次是钱中文与张杰，载 1989 年第四期，争论的焦点均在于作者与主人公的关系问题。各位学者都为研究与介绍巴赫金的对话理论付出了艰辛的劳动，我们尊重他们各自的观点，不在这里妄加评论。我们要说的是，这时理论界注意的中心与其说是对话理论，不如说是“复调小说”，感兴趣的与其说是作为美学家的巴赫金，不如说是作为陀思妥耶夫斯基评论家的巴赫金，直到凌继尧先生把巴赫金作为美学家与其他十五位美学家一起做了介绍（1990 年），这种情况才有所改变，而对对话理论的承认是在赵一凡先生向中国读者介绍了西方研究巴赫金的成果及概况（1990、1991 年）以后，赵先生的论文《巴赫金：语言与思想的对话》首次把巴赫金的理论称为对话理论[①]。

巴赫金唯一的一本传记的作者 —— 两个美国人凯特琳娜·克拉克和迈克尔·霍奎斯特，在《米哈伊尔·巴赫金》这本传记的前言中说过：“有许多人欣赏巴赫金，却很少有人能了解他的全貌。”[②]这是历史上某一个阶段的状况，这种状况不应该，也不会长久下去。西方对巴赫金的研究已经大有改观，各种阐释巴赫金理论的术语名称不断出现，诸如“旅行理论”、“浊洞哲学”、“对话批评”、“媒介学说”、“交流活动哲学”、“对话哲学”等等。

---

① 上述的理论界研究状况可见附录。

② 凯特琳娜·克拉克和迈克尔·霍奎斯特《米哈伊尔·巴赫金》，1984 年，第 3 页，译文遵赵一凡《巴赫金研究在西方》，载《外国文学研究集刊》第 14 辑，第 76 页。

但毕竟把握了他的理论核心——对话理论。克利斯蒂娃从一开始就注意到对话，托多洛夫的《米哈伊尔·巴赫金：对话的原则》、《对话批评?》，美国理论家霍奎斯特为出版后轰动了欧美的巴赫金小说理论文集的题名《对话的想象》，莫尔逊编辑的对巴赫金的讨论文集《巴赫金：有关他作品的论文与对话》都把注意力集中在对话上面，也就是说，巴赫金理论的关键——对话性渐渐显露出来。

在叙述学的研究中，对话性是一个新的课题，而这个课题是由巴赫金提出来的。巴赫金理论本身的跨学科的多方位的辐射，使许多学科都不同程度地受到巴赫金理论的影响，但他的理论的核心仍是对话性。所以，我们选择了对话性作为我们研究的课题。

但我们并不是说，巴赫金的对话理论可以统辖一切，高居于其它理论之上。巴赫金的理论贵在他提出了一个新问题——叙事文本对话性的问题。爱因斯坦曾经说过："提出一个问题，往往比解决一个问题更重要，因为解决问题也许仅是一个数学上或实验上的技巧而已，而提出新问题，新的可能性，从新的角度看旧的问题，都需要有创造性的想象力，而且标志着科学的真正进步。"我们承认，没有一个统辖一切的理论，每种理论都不过是一个主观视角，所有主观视角所观察到的东西有客观真理的部分，也有不科学的主观臆想的部分，只有把所有主观视角中合理的部分相加，才是人类对某一问题的具体认识的现有水平，我们应该努力把握这种现有人类认识的最高水平，由此必须集各位学者之所长，才是应有的科学态度。对中国人来说，要达到这一点谈何容易，要打破门户之见，更新先人为主的观念，就像鲁迅说的移动一张桌子那么难。可是，再难也要更新观念，观念不更

新，永远在一个范式中打转转，对问题的研究永远不会深入，不会有突破性进展。

首先，在研究方法上，我们引入叙述学与艺术逻辑的观点，像其它已经引入文学研究的学科——人类学、符号学、精神分析学、语义学等一样，其目的在于寻找一个独特的主观视角，并努力在这一视角中找到所见世界的客观真理部分，即从"作者→文本→读者"这样一个完整过程、这样一个对话性交流过程来探讨叙事方式与思维方式之一、二。

其次，我们的注意力并不仅仅局限于巴赫金其人，及他所提出的理论范畴，我们不想因循以往的模式，以巴赫金——一个被研究的理论家为中心，介绍他的生平传记，同时根据其他各位理论家的评论来评价他，看他的功过得失，超越与迷惘，而是以被研究的理论范畴——对话性为中心，即我们的兴趣在于对话理论本身，在于课题本身，在于对话性现象的本质，在于产生对话性的原因，之后才是巴赫金为对话理论的建立所做的贡献，我们把巴赫金放到学科研究的大背景中，寻找他的位置及价值，就像在一个大地图上，用小红旗标明要塞的位置一样，这可以使我们对巴赫金的理论体系一目了然。

再次，对于对话理论本身，我们不是说明它的来龙去脉就完事大吉，而是用对话理论去分析现代小说，对它进行实践检验，从而把巴赫金开创的对话理论应肯定的肯定之，不足的补足之，否定的批判之，没有的开创之，从而完善一个学科，完善一个实用的理论。

第 1 章

巴赫金对话理论阐述

小说的发展在于对话性的深入、拓展及其更加精益求精。

——巴赫金

法国批评家托多洛夫曾说过:“自斯宾诺莎之后,阐释不再提出‘这作品说的对吗?’的问题,而是问:‘它到底要说什么。’”[①]这也是本章的宗旨与任务。

巴赫金的理论范围很广,我们选择了巴赫金理论的关键——对话性作为我们研究巴赫金的突破口。我们带着理论家们的所有困惑:比如,主人公如何会具有独立自我意识而与他的缔造者抗衡?复调小说只是陀思妥耶夫斯基独家经营吗?来重读巴赫金的原著,不断地自问:“它到底要说什么?”也许这会帮助我们真正理解巴赫金。培根也说过:“一个人如果从肯定开始,必以疑问告终。如果以疑问开始,则会以肯定结束。”但愿我们能解答这些疑问,从而找到一个肯定的答案。

“对话”这个词在我们的感觉里所唤起的语词联想,或许是叽叽喳喳地谈笑,或许是甜甜蜜蜜地窃窃私语,或许是大喊大叫

① 托多洛夫《批评的批评》,三联书店,1988年,第8页。

地强词夺理。我们在文本中称之为对话的，是引号内的话语，是在两个人以上人与人之间进行的交谈，当然不能包括用引号括起来的主人公的自言自语。对话是日常生活中的普遍现象，交际活动最根本的方式，用巴赫金的话说："对话交际是语言的生命真正所在之处。"[①] 如果我们把对话内容抽象出来，对话者之间就是"同意和反对的关系、肯定和补充的关系、问和答的关系"，巴赫金称此为"纯粹的对话关系"。如果不是在对白中，而是在独白陈述中，在人与人的意识的关系中，也出现这种同意和反对的关系，肯定和补充的关系，问和答的关系，就叫作对话性(диалогичность)。这不是在文本中以引号标志的明显的对话，而是一种"在各种价值相等、意义平等的意识之间相互作用的特殊形式。"[②] 而这种对话性是叙事艺术的生命之所在。

常言道：听话听声儿，锣鼓听音儿。在实际生活中，我们有谁听不出别人话里有话，话外有音？有谁听不出指桑骂槐，旁敲侧击？有谁觉不出语调标志的情绪的变化，态度的转变？有谁不知道这话是谁先说的，又是说给谁听的？其实，这些话语中都含有对话性，我们每个人在生活中都使用过它，都具有理解、运用对话性的能力，只是我们还没有从理论上认识它罢了。在巴赫金之前，也没有理论家做过这种对话性的专门研究，因此，他自豪地称自己的研究为"超语言学"(металингвистка)，即超出语言学研究的范围，超词汇语义学的范围，做话语主体及交谈对象的研究；从另一个角度讲，在20年代就开始做60年代接受美

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第252页。

② 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，载《话语创作美学》，莫斯科，1979年，第309页。

学、80年代阐释学所做的研究工作，即开始做读者阅读理解、读者与作者关系，特别是作者与主人公的关系等方面的探讨，也应该说是超前研究了。

巴赫金早在1920年，在写作《审美活动中的作者与主人公》一文时，就已开始研究对话性。他即刻就从哲学的角度，从审美过程切入到对话性的本质、对话性的基础：他者与他人话语。

1.对话基础：他者与他人话语

巴赫金认为，我之存在是一个 я – для – себя“我之自我”，我以外，皆为他者 другой – для – меня“于我之他”[①]，一切离开了主体而存在的，不论主体还是客体都是他者：谈话的对方是他者，审美的对象是他者，作者创作的人物，即使对创作者来说也是他者，连镜子中的自我映像也成了他者。因为，这时在镜中看到的，已经不是主体，而是自我的客体化(самообъективизация)[②]的事物。因此，巴赫金说：“镜中的映像永远是某种虚幻：因为从外表上我们并不像自己，我们在镜前体验的是某个不确定的可能的他者，借此，我们试图寻求自我价值的位置，并从他者身上在镜前装扮自己。”[③] 或许可以这样说，镜中的影像是他者与自我结合的产物——实在的我相当于自我意识、自我体验，镜子相

① 巴赫金《审美活动中的作者与主人公》(二十年代初叶)，载《话语创作美学》，莫斯科，1979年，第23页。

② 同上，第31页。

③ 同上。

当于他者，实体照在镜子里所产生的影像就是自我对他者的感受。这映像由于脱离主体而存在，虽然依靠主体而存在，也是一个他者。一方面，“当我看到镜中的自我，我就被他人的灵魂控制住了”[1]另一方面，“我可以像体验自我一样，体验他者。”[2]“在他人身上才给我活生生的，审美的（和伦理的）对于人的肢体和经验器官的具体内容令人信服的体验。”[3] 这就是说，即使是自我，当它被镜子映射出来时，已经他性化了。

有许多思想家、理论家都借镜子谈论过哲学问题，但是镜子所代表的事物与镜中之物都不尽相同。达·芬奇认为：“画家是自然的镜子”，画家是镜子，自然是镜中之物，表明他把自然看得高于艺术；莎士比亚认为表演要合适，不要“过”与“不及”，演员是镜子，（剧中）自然是镜中之物，表明莎翁艺术必须忠于自然的观点；[4]列宁用镜子比喻认识主体，镜中映像是客观世界，镜子是反映论的象征物，巴赫金用镜子比作客体，镜子的映像是自我，它表达了一个与“我思故我在”的主观唯心主义相反的、一个全新的观念——自我是可以成为客体，成为他者的。这其中有三层涵义：一、自我，作为我之自我，是一个独立于一切他者的主体，但在客体（镜子）中主体可以“自我客观化”，特别是当自我作为客体成为自身主体感受、体验、审美对象的时候，当作者用作品和主人公作为自我客体化的他者来打扮自己的时候，当作品和主人公作为作者的自我客体化被读者感知的时候，镜中映

---

① 巴赫金《审美活动中的作者与主人公》，载《话语创作美学》，莫斯科，1979年，第32页。

② 同上，第48页。

③ 同上，第34页。

④ 参见伍蠡甫《欧洲文论简史》，人民文学出版社，1988年，第88页。

像就是一个他者，自我客体化就会呈现出来。主体，在巴赫金那里，既不是统辖万物，统辖世界之神，也不是只能被动感知的生物，它既可以作为一个有主权的自由体感知世界，同时又作为客体的一部分，作为一个他者被自我主体感知，被自我以外的一切他者感知。二、主体的存在不是独立的，没有客体的映照，主体将因无法感知而不存在。任何人都不能体验自己的生与死——生的时候，因没有记忆而不能体验，死的时候，因丧失知觉而不能体验，所以，我们体验自己的生与死只能在别人身上进行，就像自己看不见自己的后脑勺，只有别人能看见一样。这种体验也会有不同的方式，如托尔斯泰描写死亡是从内部，从人物自我感受的角度，让读者去体验，但陀思妥耶夫斯基从来不写人的自我感受，他从外部观察死亡。不管怎样的方式，只有通过体验他者，才能体验自我。三、与苏格拉底对真理产生于对话的认识相仿，巴赫金认为，自我存在于他人意识与自我意识的接壤处(на пороге, на границе)[①] "一个意识无法自给自足，无法生存，仅仅为了他人，通过他人，在他人的帮助下我才展示自我，认识自我，保持自我。最重要的构成自我意识的行为，是确定对他人意识(你)的关系。"[②] 这是他所说"单一的声音，什么也结束不了，什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件，生存的最低条件"[③] 的哲学内涵。

他者，像任何一个主体一样，也分为实体与精神两个方面。

---

① 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，载《话语创作美学》，莫斯科，1979年，第311页。

② 同上，第311页。

③ 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第344页。

作为实体的他者，在巴赫金的概念中不多见，在陀思妥耶夫斯基作品中实体的他者成为社会环境的象征，地下室人“把世界分裂为两个营垒：一个营垒是‘我’，另一个营垒是‘他们’，即无一例外的所有‘别人’，不论他们是什么人。”[1] 地下室人深切地感到自我与他者的对立，感到这两个营垒的格格不入，相互仇视，相互对抗，大有萨特那种“他人即地狱”的感觉。杰符什金也对瓦莲卡说：“外人可厉害呢，好厉害，您的心眼可不够用：他会埋怨您，责备您，甚至用恶意的眼光看您，把您折磨死。”[2] 他者，在这里是恶浊的社会环境，是陀思妥耶夫斯基奋力批判的对象。巴赫金认为，作品中人物对他者的观点是人物的观点，并非陀思妥耶夫斯基的哲学理论，陀思妥耶夫斯基的思想与巴赫金的思想几乎是一致的：“我不能没有他者，不能成为没有他者的自我，我应在他人身上找到自我，在我身上发现别人，我的名字得之于他人，它为别人而存在，不可能存在一种对自我的爱情。”[3] 巴赫金的他者的概念，在精神方面，主要指他人意识，他人思想，也指思想的产品：主人公、作品。由于精神是靠语言来表达的，所以随他者、他人意识而来的另一个概念就是“他人话语”。

所谓他人话语（чужая речь），是在他人语言（чужой язык）之上建筑起来的他人个性言语。他人语言是指社会语言，它包括“统一的民族语言的各个内部层次，有社会方言、团体的话语方式、职业行话、体裁性语言、辈份言语、成人言

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第344页。

② 同上，第283页。

③ 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，载《话语创作美学》，莫科斯，1979年，第312页。

语、流派言语、权威人士话语、小组语言、昙花一现的时髦语言、以及甚至以小时计算的社会政治语言（每天都有自己的标语、词汇及腔调）”。[1] 每一个人都有自己使用语言的层次范围。然而，“在一个谈话的集体里，哪个人也绝不认为话语只是一些无动于衷的词句，不包含别人的意向和评价，不透着他人的声音，相反，每个人所接受的话语，都是来自他人的声音，充满他人的声音，每个人讲话，他的语境都吸收了取自他人语境的语言，吸收了渗透着他人理解的语言，每个人为自己的思想所找到的语言，全是这样满载的语言。”[2]

这就是说，每个人的个性话语也是他人话语的混合体，因混合的层次、范围不同而形成个性，巴赫金把这种他人语言混杂现象分为三个基本范畴：1. 语种混杂（гибридизация）2. 语言的对话关系（диалогзованное взаимоотношение языков）3. 纯对话（чиçтые диалоги）[3]其内涵为：1. 洋泾浜语，言语中夹杂着其他语种的词汇或话语；2. 话语、语体层次、风格的混杂；3. 他人话语进入说话者主体。第三类是巴赫金超语言学研究的对象。

话语进入小说，情况是一样的。“小说——是社会各种话语，有时是各种语言的艺术组合，是个性化的多声部。”[4] 巴赫金称进入小说的社会话语为文体的社会基音（основной социальный тон）称作家个性与流派在文体中的表现为泛音

---

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975 年，第 76 页。

② 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992 年版，第 277－278 页。

③ 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975 年，第 170 页。

④ 同上，第 76 页。

(обертон)[①],即社会基音的变体。他强调个性与流派文体的泛音不能与话语的基本社会生活道路相脱离，否则，“文体研究得到的必然是平淡无味的抽象解释，无法作为一个与作品的思想范畴相结合的有机整体。”[②]有些文学理论家只注意研究作家个性，语言艺术个性、写作风格个性，忽略了语言的社会性，这种社会性不仅表现为话语方式，而且表现为社会思潮，而语言学家只注意研究语言的社会性，普遍规则，而忽略了个性化的语言创造。巴赫金将两者相结合。他发现，小说以社会的各种言语和在这些言语的基础上所表现的个性的多声部来演奏自己的主题及整个被描述、被表现的物质－思想世界。作者言语，已成为一种体裁的叙述者话语、人物话语——这仅仅是那些基本结构性的统一体，由此，各种言语才进入小说；每一种言语又包容着各种各样的社会声音(голос)，以及它们之间的相互联系和关系(总是存在于这种或那种程度的对话之中)。这是他入话语进入小说的整体情况。

他人话语，作为话语方式进人自我话语一般有两种情况：一种是他人话语符合自我原有的，已经形成个性的话语习惯(当然原有话语已经充满先前进入主体的他人话语)，两者就会融合，

---

① 发音体的振动一般都是复合振动，如除频率为f的振动外，同时还有频率为f整数倍如2f、3f……等等的振动，则每个这种振动产生一个音，称为谐音，故每个声音(如乐音)虽在听觉上似乎是一个音，但实际却由听觉不易一一分辨的若干谐音组成，其中频率为f的称第一谐音，2f称第二谐音等等。第一谐音也称“基音”，其余为“泛音”。在某些弦乐器(如古琴、小提琴等)和铜管乐器(如长号、圆号等)上，可用特殊的拨、拉、吹、按等演奏方法，使个别谐音特别突出，每个声音所含谐音的多少和强弱决定这个音的音色。《辞海》第397页。

② 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第72－73页。

他人话语被吸收。另一种情况是他人话语不符合原有话语习惯，不适合自我的语言层次，它就会仅仅作为一种知识而存在，以保持他人话语的他性。比如，收音机、radio、电匣子，都是同一事物的指称，一般人都说“收音机”；学过英语的人，叫它radio；东北农村的农民就说“电匣子”。如果你是个知识分子，平时都讲“收音机”，但对radio也可以接受，也可以使用，而你可以知道收音机有一个俗称叫“电匣子”，但平时是不用的。一旦使用，人们马上会感觉出它的地方性、知识水平、使用者的身份，这对作者十分重要，他在塑造主人公时，就可以利用与自我话语不相容的他人话语构造一个完全有别于作者语言习惯的他者，他者是一个他人话语的组构物。“在小说艺术家眼里，世界上充满了他人的语言，他要在众多的他人语言中把握方向，他必须有灵敏的耳朵去倾听他人的语言独有的特点。他必须把他人语言引入自己语言的范围之内，同时，又不打破这个范围的界限。他有着极为丰富的绚丽多彩的语言形式，并且也善于驾驭这些材料。”[①]这是对话性可以在独白陈述中保持各自独立性的第一个条件：话语方式之不同。

当他人话语不是作为纯语言现象，而是作为社会现象，作为某种观点的集合时，就是上面提到的“社会声音”。如“合理的利己主义”，是车尔尼雪夫斯基的观点，“自我完善”，是托尔斯泰的观点等等。这是有确定主体的他人话语，是对话性可以在独白陈述中保持的第二个条件。无论你赞同，还是反驳这些有确定主体的他人话语——社会声音，无论其主体出现，还是不出现，

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第276页。

只要你重复这些社会声音，在你的话语里就会有他人话语的声音。这就是巴赫金著名的双声语的理论基础，是复调理论的基础。

2.对话模式:双声与复调

"生活美好。""生活不美好。"这是两个单独的论断。它们具有指物述事的语义内容，具有一个论断否定另一个论断的逻辑关系。

"生活美好。""生活美好。"看起来是一个论断写(说)了两次，但它们之间也存在一定的逻辑关系:同意、证实关系。

以上两种情况，如果都是由一个人说出来的，不会产生对话关系，如果出自不同人之口，就会产生对话关系。但这是公开的对话关系，每个判断都是单声的。如果有人说"生活美好"，另一个人并不赞同他的话，他也学着前者的口气说:"生活美好"，但他通过语调所表达的实际意义是:"生活并不如你所说的那样美好。"这样，"一个人嘴上的话移到另一个人嘴上，内容依旧，而语调和潜台词都变了。"[1]就是说，在第二个"生活美好"的语句中，包括一个他人话语，一个自我话语，包括两个判断:生活美好与生活不美好。

再看一个例子。

小说《穷人》中，杰符什金的信里有这样一段话:"我没有成为任何人的累赘！我这口面包是我自己的，它虽然只是块普通

---

[1] 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第296页。

的面包，有时候甚至又干又硬，但总还是有吃的，它是我劳动挣来的，是合法的，我吃它无可指摘。是啊，这也是出于无奈嘛！我自己也知道，我不得不干点抄抄写写的事，可我还是以此自豪，因为我在工作，我在流汗嘛。我抄抄写写到底有什么不对呢！”

巴赫金认为这是典型的双声语，他把它展开来分析：

他　　人：应该会挣钱，不应成为任何人的累赘，可是你成了别人的累赘。

杰符什金：我没有成为任何人的累赘！我这口面包是我自己的。

他　　人：这算什么有饭吃呀?！今天有面包，明天就会没有面包。再说是块又干又硬的面包！

杰符什金：它虽然只是块普通的面包，有时候甚至又干又硬，但总还是有吃的，它是我劳动挣来的，是合法的，我吃它无可指摘。

他　　人：那算什么劳动！不就是抄抄写写吗，你还有什么别的本事。

杰符什金：这也是出于无奈嘛，我自己也知道，我不得不干点抄抄写写的事，可我还是以此自豪！

他　　人：有什么值得骄傲的！抄抄写写！这可是丢人的事！

杰符什金：我抄抄写写到底有什么不好呢！”[①]

在这里展开的对话中，“两句对语——发话和驳话——本来

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第287－288页。

应该是一句接着另一句，并且由两张不同的嘴说出来"，但实际在小说中，两者是重叠起来的，"由一张嘴融合在一个人的话语里。[1]

无论是一个人嘴上的话移到另一个人嘴上，而潜台词变了，还是一张嘴融合了两个人的话，它们的共同特点都是，一句话"具有双重的指向——即针对言语的内容而发（这一点同一般的语言是一致的），又针对另一个语言（即他人的话语）而发。"[2]这就是双声语（двуголосый），它的本质就是"两种意识，两种观点，两种评价在一个意识和语言的每一成分中的交锋和交错，亦即不同声音在每一内在因素中交锋。"[3]巴赫金所说的"双重指向"与"两种意识"是双声语的两个最基本特点：双客体性与双主体性——在同一语句中暗含两个判断、指向——双客体；暗含着说者与他人话语（第二个说者）——双主体。它们之间的关系由于或赞同、或反驳、或补充，而成为对话性的。双主体在话语中公开的主体是说者这毫无疑问，另一个主体是隐在的，会有各种不同的情况。这个隐在的主体可能是个说者——或是潜在的对话者，主人公想象中的对话者（上述杰符什金的例子），或是重复他人话语（拉斯柯尔尼科夫重复他母亲的话"长子嘛"）；也可能是个听者——在场的听众或众多交谈者中的某一个人（娜斯塔西娅·菲利波夫娜在许多人在场的情况下，对尼娜·亚历山大洛夫娜说："他猜对了，我的确并不是这样的人。"这话实际是对梅思金公爵说的。）在实际生活中，"指桑骂槐"属此类。

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第287页。

② 同上，第255页。

③ 同上，第287－288页。

从巴赫金对双声语与象征的区别，也可以反证双声语的内涵。他认为诗学的象征（转喻 тропа），虽然具有双重意义，即具有双重指向，却“只有一个声音，一种语调”，是单主体，而没有另一个对话者，因而属于单声语体系，是非对话性的。[①]

巴赫金将叙事文本的语体做了分类，并对几个重要的双声语体做了详细分析。由于利用他人话语的方式及使用的目的不同，双声语形成各种不同的语体风格。

“故事体是模仿别人的语言，对话体中的对话则要考虑到对方的语言，要适应对方语文的特点，要预想到他人的话语”。[②]

讽刺性模拟体：在自有所指的客体语言中，作者再添进一层新的意思，同时却仍保留其原来的指向。根据作者意图的要求，此时的客体语言，必须让人觉出是他人语言才行。其结果，一种语言竟含有两种不同的语义指向，含有两重声音。[③]

讽拟体：作者为表现立意而利用他人语言，但在保留他人语言自身的意向以外，又赋予同原意向相反的意向，隐匿在他人语言中的第二个声音，在里面同原来的主人相抵牾，发生了冲突，并且迫使他人语言服务于完全相反的目的。[④]

暗辩体语言，是一种向敌对的他人语言察言观色的语言。这一类语言好像是看到或感到了他人语言的存在，预感到了他人的反驳，因而本身仿佛遭到了扭曲，折射出他人话语对语句的影响。在实际生活中，“旁敲侧击”的话语，“话里带刺”的语言，

---

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第141页。

② 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第255页。

③ 同上，第260页。

④ 同上，第266页。

属于此类，上面讲到的杰符什金那段话也属此类。[1]

而所有这些文体，不管是单一指向的仿格体，还是不同指向的讽拟体，它们都有两个主体。仿格体和讽拟体是重复他人话语获得的双声，暗辩体是省略了他人话语，是在未出现的他人话语的作用下，语句产生的扭曲表现的双声，是在猜测他人心理的情况下，在没有"正方"述理的情况下，对他人进行的单方面的反驳，或者是在回答对方很久以前一次谈话的尾白。但不管是哪一种情况，只要是处于话语层面的双声语，巴赫金就称它为"微型对话"。这是形式上表现出来的微型对话，还有一种是内容上表现出来的微型对话——内部对话，即主人公内心的思想矛盾构成的内心独白。

在其他作家的作品中，有许多"无人称真理"——具有普遍意义的精粹思想，以格言、名言、箴言形态出现，离开了说出这些格言的人声，它们仍保持着自己与人称无涉的全部格言意义，巴赫金称此为"格言式思维"，这在陀氏作品中是根本没有的，他那里只有"完整而不可分割的发为声音的思想，发为声音的观点，可就连这些声音也不能从作品的对话中分解出去，如果不打算歪曲它们的本质的话。"[2]"陀思妥耶夫斯基的主人公，不是一个客体形象，而是一种价值十足的议论，是纯粹的声音，我们不是看见这个主人公，而是听见他，在语言之外我们所看到和了解的一切，都无足轻重，或者作为主人公讲话的材料而被他的语言所囊括，或者留在他的语言之外而成为一种引发诱导的因素。"[3]

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992 年版，第 270 页。

② 同上，第 144 页。

③ 同上，第 90 页。

陀思妥耶夫斯基的主人公不是某种性格的典型，是由他人话语组构的一个议论，是某种思想、观点、意识或声音的形象。他不是一个附庸于某种思想的人，一切都按这种思想去做，而是许多思想，在一个有限的意识，一个人的意识之中交错出现的心理状态。

当社会上的他人意识进人一个自我意识，而又不能与之融合的时候，就会产生他人话语与自我话语两个声音，内部对话就会发生。在"超人"思想进入拉斯柯尔尼科夫的主体意识以后，他似乎接受了这种思想，并以此行动——去杀了放高利贷的老太婆，以便能为民除害，用从她那儿得来的钱财资助像索尼亚一家那样的穷人，但他杀人的举动特别是误杀无辜，与他原来善良的愿望相悖，这使他迷惘，使他歇斯底里，对自己的行为既肯定又否定，产生所谓双重情感(амбиваленность)，而陷人思想的激烈斗争——内部对话，几乎不能自拔。再往下发展就是"同貌人"(《同貌人》的写作时间早于《罪与罚》，这里指对话结构方式上的一种递进。)。由于精神矛盾，乃至精神分裂而产生双重人格(двойственность)，原来的内部对话，就被公开化，原来看不见只能听得到的两种思想，两种声音的争辩，变成了两个人——自我与他者的人际矛盾。"陀氏将一个人内心矛盾和内心发展阶段在其空间里加以戏剧化"，"从一个人的内心矛盾中，引出两个人来"，"让作品主人公同自己的替身人，同鬼魂，同自己(alter ego 另一个"我")，同自己的漫画相交谈(如伊万和鬼魂，伊万和斯梅尔德科夫，拉斯柯尔尼科夫和斯维德里盖洛夫等等)[①] 就像主人公站在镜子面前，与自己客体化了的自我在交谈，镜中

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第60页。

映像——谈话对象，是其自我意识的映照，同时，是一个他者，是进入自我的他人意识，是自我的“另一个我”。

内部对话很特别，当它仅仅处于双声语阶段，用双声形式来表明思想矛盾的时候，属于微型对话[1]，但是当内心矛盾已经发展到分裂为两个人的时候，思想矛盾就变成了作品结构的形式，而且，这种悬而未决的思想矛盾贯穿整个作品，这时，内部对话就不是微型对话，而成为大型对话了。

“大型对话”不是“表现在布局结构上的作者视野之内的客体性的人物对话”[2]——即引号括起来的对白，而是一种对话关系。这里包括两层意思，一层意思是“作品中反映出的人类生活和人类思想本身的对话本质。”换句话说，是生活中人类思想的对话关系。社会思想的对立、交锋，在作品中的对位(контрапункт)的方式出现。对位是不同意识之间的对话交际，表现为人物组合在同一命题下的对立及联系。《罪与罚》中，拉斯柯尔尼科夫与索尼亚——宗教信仰的化身，与预审官波尔菲里——法律的代表都是对位关系——罪与罚的对位。巴赫金引用陀氏最喜欢的作曲家之一，M·N·格林卡的话：“生活中的一切都是对立的，也即互相矛盾的。”来赞同格罗斯曼对陀氏的分析：“对陀思妥耶夫斯基来说，生活中一切全是对话，也就是对话性的对立。”[3] 他认为，“音乐上的对位关系，只不过是广义上的对话关系在音乐中的一种变体罢了。”[4] 因此，由对位关系所表达的思想上的对立，超出了具体的对话，而在意识形态层次

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第346页。

② 同上，第114页。

③ 同上，第79页。

④ 同上。

形成对话关系，这种大型对话，是在文本内部，表明人物与人物之间思想意识方面的关系，是小说内容方面的潜在形式。

大型对话的第二层意思，是指作者与主人公的对话关系。这里的作者，并非在作品中出现的叙述者，而是创作主体，显然，这种对话关系已经超出文本，虽然这种关系也蕴涵在文本之中，但属于写作方法的范畴，所以，应该算作小说形式方面的潜在内容。

3.对话关系之一：作者与主人公

在上面所讲到的对话性关系中，我们多少还能看到有形的对话者，无论是双声语中未出面的第二个他者，还是内部对话中客体化的自我，还是大型对话中各持己见的思想者，但在作者与主人公的对话中，是看不到作者的，作者也并不以叙述者的身份在作品中出现，因此，这种对话关系让许多人感到迷惑不解。以往，我们都把主人公当作作者的创造物，作者与主人公的关系是创造与被创造的关系，所以，无法想象作者与主人公会是平等地位的对话关系。其实，在我们了解了巴赫金的“他者”及“他人话语”的概念以后，我们应该可以理解巴赫金的意思：如果作者从假定的主人公的立场出发，用主人公所处的社会地位应该使用的社会话语构成一个他者，这时，作者与主人公的对话不但成为可能，而且这种对话是创作过程中一个很自然的现象。

巴赫金研究作者与主人公的关系，早于研究陀思妥耶夫斯基作品，所以，作者与主人公的关系在巴赫金那里，首先是纯审美意义上的关系，后来到研究陀思妥耶夫斯基作品的时候，才落

实到具体的写作方法上。但两者之间联系起来看，有利于我们理解巴赫金对这个问题的整体观点。

巴赫金在《审美活动中的作者与主人公》一文中将作者与主人公的关系分为三类：

1、主人公掌握作者；

2、作者掌握主人公；

3、主人公即作者。

“作者掌握主人公”是从荷马开始的写作方法，即由作者描绘他笔下的人物：“他是谁？”是什么样的人，他的外貌、出身门弟、脾气秉性，是由作者独白，在人物语言的引号外面来描写的。19世纪的许多作家已经把对主人公的描写部分地交给了其他人物，即用人物的话语或人物视角来补充作者站在叙事者角度的描写——德·瑞那夫人眼睛里的于连，吉蒂在舞会上看到的安娜，等等。但无论如何作者还是掌握主人公，是主人公至高无上的创造者。陀思妥耶夫斯基却一反常规，用巴赫金的话说，陀思妥耶夫斯基进行了“一个小规模的哥白尼式的颠覆(переворот)”[①]，而巴赫金的天才也在于他发现了这个颠覆：哥白尼是把地球和太阳的位置颠了个个儿，陀思妥耶夫斯基是把作家和主人公在作品中的位置颠了个个儿——他用人物的直接引语描写人物自己。我们看到的不是他是谁，而是他经受了什么，做了什么，他如何认识自己。陀思妥耶夫斯基“把作者和叙事人，连同他的所有的观点和对主人公的描写、刻画、界定，都转移到主人公本人的视野里，这样，他便把主人公整个完善的现

---

① 中译本第一版为“转折”，第二版为“变革”。巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第85页。

实，变成了主人公自我意识的材料。”[①] “不是主人公在世界上是什么，而首先是世界在主人公心目中是什么，他在自己心目中是什么。”[②]结果就使“全部现实生活成了主人公自我意识的一个因素。”而作为作者观察和描绘对象的主人公自我意识，就以纯粹的形式整个地留在作者的视野中，并形成这样一个程式：

作者→主人公自我意识→第二现实＝主人公眼中的世界
↓
（主人公本人的现实、外部世界和日常生活）

更有甚者，陀思妥耶夫斯基“让马卡尔·杰符什金去读果戈理的《外套》，让他读时要感觉到这就是写他自己的小说，就像是对他自己的‘诽谤’，这样一来，陀思妥耶夫斯基就真的把作者引人了主人公的视野了。”[③]

但是，把这类作品称作“主人公掌握作者”似乎有点吓人，就好像神笔马良画了一个大力士，他从墙上跑下来，把马良的神笔夺走了！其实，应该理解这是巴赫金为了标明此类与前一类的作者与主人公关系的区别，而做的一种形象的比喻。后来，巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中称此为“对话立场”，即作者对主人公的态度，还是可以接受的。他是这样解释陀思妥耶夫斯基与主人公的关系的：“对作者来说，主人公不是‘他’，也不是‘我’，而是不折不扣的‘你’，也就是他人另一个货真价实的‘我’（自在之你 ты еси）。”[④]这里的“他”、“我”、“你”是指在作品中叙述者的人称形式的实际意义，或者可以说是巴赫金所划分

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992 年版，第 84 页。

② 同上，第 82 页。

③ 同上，第 84 页。

④ 同上，第 103 页。

的作者与主人公关系的三种类型的人称标志：

类　　型	俄语语法形式	人称标志形式
1、主人公掌握作者	с　ним	你，他人之"我"
2、作者掌握主人公	о　нем	他
3、主人公即作者	о　себе	我

这里所标志的人称，不可简单地理解为叙事者在叙事时所使用的人称，而是作者对主人公的态度的形象化解释：第二类比较好理解，因为绝大部分作品都是这种类型。这种情况是作者的自我意识很强，主人公完全是一个他人话语的产物，作者视主人公为他者，视主人公为客体，一直在跟读者谈论他（о нём），就像谈论一个他所认识的人，描绘一张桌子。"作者的视野在任何地方，都不会同主人公们的视野和侧面发生对话式的交错和冲突。作者的语言在任何地方都不会感到主人公出来说话反驳，也就是说主人公不会按照自己不同的见解，即根据自己的真理，来说明同一个对象。作者的观点不可能与主人公的观点在同一层次上，同一水平上相遇。主人公的观点（如果它被作者揭示出来的话），对作者的观点来说，总是带有客体的性质。"[①]第三类的主人公，是作者以自己习惯话语写成的，从作者的立场出发，写作者自己，无论叙事者所使用的人称形式"我"，还是作者对主人公的态度，都是把主人公当作自我的真实写照，在谈自己（о себе），特别是在"作者＝叙事者＝主人公"的时候，忏悔性、自传性小说都是这种情况。第三类作品常采用 Icherzählung（第一

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992 年版，第 113 页。

人称叙述)的形式,但同是第一人称叙述,主观或客观角度会有不同,因而作品性质会有不同,巴赫金将普希金的《大尉的女儿》与《地下室手记》中的第一人称形式进行比较,认为格里尼奥夫是个形象 —— 作者语言讲述的对象,属第一类,而地下室人是个议论 。这是因为,首先,作家不"背后议论"主人公,即不在引号外面评价主人公。连主人公的外貌,都由主人公自己借着镜子来描述,虽然作者没有背靠背地议论主人公,但主人公对别人对他的议论都了如指掌,作者所做的只是给主人公造成机会,让他自己去表白、陈述自己的情况,讲明自己的理由,反驳他人的评论。因为作家认为,"一个人的身上总有某种东西,只有他本人在自由的自我意识和议论中才能揭示出来,却无法对之背靠背地下一个外在的结论。"[①]因此,这第三类的主人公带有强烈的主体意识,"作者议论与纯属于主人公而不含杂质的有充分价值的议论,是相对峙的。"[②] 作者是以平等的态度同他谈话(c ним),主人公有了与作者同等说话的权利,因而巴赫金会说,这时的主人公是一个自在之你,一个他人之我。其次,在主人公向读者自我介绍的时候,作者也不给他附加任何倾向性。主人公既不是某种性格的典型,也不是单一的某种思想的代表、传声筒,他的所做所为一定就是错的,或者一定就是对的。如拉斯柯尔尼科夫的杀人、索尼亚的卖身,对与错、善与恶是掺在一起的。陀思妥耶夫斯基认为:多元性和矛盾性是个人生活的实情,他在作品中用现在时展示主人公,使主人公成为一个"永无完

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1992年版,第97页。
② 同上,第94页。

结的功能"，"没有一时一刻与自己一致。"[1]因为"艺术上的完成就像是强权的变种。"[2]因此，即使作者想给主人公定性，给他做鉴定，但由于主人公所表现的性格特征是多方面、多角度的，所以没有办法给他定性。"作者在这里可以说是个对话的组织者和参加者，他并不保留作出最后结论的权利，也即是说，他会在自己的作品中反映出人类生活和人类思想本身的对话本质。"[3] "作者构思主人公，就是构思主人公的议论，所以，作者是以整部小说来说话，他是和主人公谈话，而不是讲述主人公。"[4]

我们看到，巴赫金所说的"主人公掌握作者"，或者主人公具有独立的自我意识，可以与作者平等对话，都是在说明一种写作方式，这种写作方法是作者天才的创造，所以他没有因为所谓"主人公的主体意识"而无视作者的主体意识。他几次在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中谈到这个问题："我们确认的主人公的自由，是在艺术构思范围内的自由。从这个意义上说，他的自由如同客体性主人公的不自由一样，也是被创造出来的。"[5]而且，主人公自我意识"被纳入作者意识坚固的框架内，作者意识决定并描绘主人公意识，而主人公自我意识却不能从内部突破作者意识框架。"[6]他还强调："复调小说中作者新的立场具有正面的积极意义。如果认为陀思妥耶夫斯基的小说中，作者意识

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第87页。
② 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，第317页。
③ 同①，第115页。
④ 同上，第104页。
⑤ 同上，第105页。
⑥ 同上，第88页。

完全没有得到表现，那是荒谬的。复调小说的作者意识，随时随地都存在于这一小说中，并且具有高度的积极性。”[①]

所以，虽然陀思妥耶夫斯基的主人公具有许多其他作家的主人公所没有的特点：“独立性、内在自由、未完成性和未定论性。”[②]主人公是个思想形象，同时是个矛盾体，但是由于作者“拿出一个客观的世界同主人公无所不包的意识相抗衡，这个客观世界便是与之平等的众多他人意识的世界。”[③] 因而，每个主人公都不过是众多的声调中的一个。而“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识”，“具有充分价值的不同声音。”[④] 就是复调。具有这种特点的小说，就是复调小说。

复调小说具有这样几个层次：一是话语中时有双声语现象出现；二是主人公主体意识中会产生许多不同思想的交锋，有时会产生精神分裂、人格分裂；三是许多价值相等的主人公意识，作为某一他人意识而非客体，以对位形式，不相混合地结合在某一统一的事件中，这是巴赫金在写作《陀思妥耶夫斯基创作问题》(1929年)时，对复调的认识，是他在对话性问题上所达到的思想水平。

4.对话原理：揣摩听者与统觉背景

巴赫金在《审美活动中的作者与主人公》(1920年)与《陀思

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第109页。
② 同上，第103页。
③ 同上，第86页。
④ 同上，第29页。

妥耶夫斯基创作问题》(1929 年)中主要讨论的是作者与主人公的关系问题。这时与其说是在讲真正的对话关系，还不如说是创作主体如何将自己的意图体现在主人公身上，而又与其分离的问题，对话性主要存在于话语中、独白中、人物之间的对语中、人物之间的关系中，作者与主人公的关系，他称为作者对主人公的“对话立场”。而且，他把这些对话现象看作创作个性，称复调小说是陀思妥耶夫斯基的独创。对话性还不是带有普遍规律性的叙述学范畴。不过，他把自己的研究称为超语言学，显然，已经有意研究话语中的普遍规律，而向叙述学迈进了。

在 1934—1935 年写作的《小说话语》中，他把原来分别的两个概念：叙事者与主人公，都归结为“说者”，由此进入了说者与听者的领域。他在从普通的说者与听者的关系研究话语的时候，似乎不知不觉地谈起与此相应的一对关系：作者与读者，这是以小说文本为媒介的一对特殊的说者与听者关系。于是，巴赫金的对话性关系下的对话者又增加了新的成员。值得注意的是，他在探讨这个问题的时候，谈到了“积极理解”、“统觉背景”、“挑拨回答”等问题，这与 60 年代中期兴起于德国的接受美学的理论，有许多概念交叉的地方，只是术语跟人家不同罢了，可是他的理论更具深度和广度，而且时间要比他们早三十年！只可惜，他没有就此问题写本专著，但他的基本思想在《小说话语》中的论述已经是十分明晰的了。

巴赫金理论的中心还是对话性，他认为，“话语(слово)同对话生动的尾白(реплика)一样，诞生于对话，它在指物中，在与他人话语的对话性的相互作用中形成。”[1]也就是说，对话性造

---

[1] 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975 年，第 93 页。

就了话语本身。

当符号学家说："中国的首都是北京。"时，他仅仅是单一指向，除了能指以最短的距离指向所指以外，还表达了说者的态度与判断，但不包含听者的态度，不管听者赞同或反对，他认定中国的首都是北京。只要表达了自己的判断，符号学认为符号的任务就算完成了。对话性理论却会这样问："中国的首都不是北京吗？"与一个不含任何指示性、挑拨性回答的 特殊疑问句："中国的首都是哪里？"相比，这问话里含有 预测的正确回答——中国的首都是北京；还有肯定回答："当然是北京"，"是啊，是北京"，或者对话理论还会这样问："中国的首都是莫斯科吧？"回答是反驳，说明听者理解正确，而这个反驳正是说者所需要的——正是他所预测的。这就是说，听者的回答是包含在问话之中的。在用符号发出指向之前，说者已经把听者的反馈设计好了。因此，对话性的指向是往返程的指向。整个指向包括了这样几个程序：

1、说者对听者的预测——揣摩听者（установка на слуша－теля）。首先，说者把听者当作可以做出回答和反驳的人，对听者回答的预测，要估计他的知识水平，当时话语的背景以及话语方式本身应该引起什么样的回答，得到怎样的话语效果。

2、听者的统觉背景（апперцептивный фон），这是一种指物－表现背景（преметно－экспрессивный），包括两个方面，一是社会上各种不同意见、观点、评价，用各种话语复合而成的对某一事物的指向，或叫定义。二是具体语境中，给定的表述的语言意义，两者合起来，成为听者对理解该事物的背景知识，而听者的背景知识，由他人话语众说纷纭的氛围传递给说者。

3、指向性（направенность）是话语要传达的最终文旨，是话

语的实际所指，离开了指向性，话语就只剩下表层语句。“话语生存于自身之外，生存于灵活的对事物的指向当中；如果我们彻底抛弃这种指向性，那么我们手中只会剩下话语空洞的躯壳（原文：赤裸裸的尸体），从中我们既无法辨认社会状况，也无法辨认该话语的生活命运。”[1]

4、尾白（реплика），有好几个意思，一是剧中人物说完一段话以后，另一人物接上去说的对白、答句。二是剧中人物说白的最后字句。三是作为给其他演员的一种示意。巴赫金的意思是指，说者话语中对听者答话的指向，而听者的答话是说者话语的衔接，他说：“任何一个现实对话的尾白也都具有这种双边性（двойственная жизнь）：它在整个对话的语境中建立并获得思想意义，对话是由自己（说者角度）与他人（对方）的表述构成的。从自己与他人话语的混合语境中取消尾白，就会丧失它的思想意义及声调，它是多声部整体的组成部分。”[2] 尾白是联接对话的暗中的连线。

5、挑拨回答（провоцировать ответ）利用尾白，说者对听者回答的指向、暗示，使“话语在谈话气氛中将所讲的东西叠加起来，同时确定还未讲出，然而已被话语逼迫、预设的回答。”[3]

6、积极理解（активное понимание）话语哲学和语言学多半停留在普通语言的层次，即对表述的**中性意义**进行研究和理解，巴赫金称此为消极理解，而积极理解是在理解表述的中性意义以外，还要把握表述的**实际意义**（актуальный смысл），实际意

---

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第105页。

② 同上，第97页。

③ 同上，第93页。

义是话语中的最终文旨，即指向性，话语的尾白及预设回答。“在实际言语生活中各种具体的理解都是积极的：它吸收自己指物－表现视野所理解的东西，不断与回答，与有理有据的反驳－同意相融合。在众所周知的思想中，首要意义恰恰属于回答，它作为积极理解的开始：回答为理解建立积极的，预设利害关系的土壤。理解仅仅在回答中才能成熟。理解与回答在对话中融为一体，互为前提，不能失却对方。”[①]一般我们都认为，只有理解了才能回答出来，但巴赫金认为“回答是理解的开始”，也许是因为，回答不但能验证听者 理解是否正确，而且回答作为反馈给说者的信息，能反证他对听者的预测是否正确，对听者统觉背景的理解是否正确。

7、内部对话性（внутренняя диалогичность）是对话得以进行的本质所在，是说者与听者得以沟通的本质联系。是说者在话语中暗含的表达信息的因素：说者对听者特殊视野、独特世界进行揣摩，为其话语带进全新的因素：使各种语境、观点、视野、表达方式出现侧重点，各种社会“语言”相互作用。“说者力图在他者理解视野中确定其话语方位，并进入与这个视野的各种因素对话的关系。说者打入听者的他人视野，在他人的领土上，在听者的统觉背景上建立自己的表述。”[②]因而，对话性有个很大的特点：“带有很大程度的主观－心理性质，而且往往是偶然的性质，有时带有很浓重的虚与委蛇的应付性质，有时则有引起争论的性质。”[③] 在外部，也是利用话语语义和句法结构，在话语

---

① 巴赫巴《小说话语》载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第95页。

② 同上，第95页，

③ 同上。

中表达对话性。

这是巴赫金分析普通说者与听者对话交流的具体情况。这对对话关系进入文本，情况稍有不同。说者变成了作者，听者变成了读者，作者揣摩读者的心理，但不会得到立即回答，无论他人话语，还是指向性都不是具体可指的，而是面向社会的，这是在巴赫金分析托尔斯泰的作品时所发现的与陀氏作品的差异。

当巴赫金从单纯的作者－主人公关系中走了出来，从对陀思妥耶夫斯基的个别研究中走了出来，进入说者与听者范畴，进入一般的叙述学范畴的研究，他就发现，他原来认定是作者－上帝、独白型作品的代表托尔斯泰的作品中也具有对话性。他说："托尔斯泰的话语就是以显著的内部对话性为特点的。而且无论在指物，还是在读者视野中，话语都是对话性的，托尔斯泰能敏锐地洞察读者的意义及表达特点。"他能"论争性地侵入读者的指物及价值视野，力图反驳，破坏读者积极理解的统觉背景。"因此"托尔斯泰与之论战的各种社会意识的观点，竟会缩小与最现代，甚至是当今，而不仅是当代的意识的距离，因而导致对话(几乎永远是论战)的极端具体化，所以，我们在托尔斯泰文体的表达形式中清晰可见的对话性有时需要作专门的历史－文学注释：我们不知道他给定的某种声音究竟是同哪种声音互为不谐音或为和声的。"[1]

托尔斯泰的对话性已经并非陀思妥耶夫斯基式的那种在文本范围内作者与主人公或人物之间利用他人话语所进行的隐秘对话，而是文本直接与社会上的思潮、各种社会声音对话。因此，读懂托尔斯泰作品对读者的要求，不仅仅是了解文本语境中

---

① 巴赫金《小说话语》载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第96页。

确定的他人话语的来源，或者对话对位的另一方，即暗含的另一个主体，还要求读者视野中具有与文本内容相应的历史－文学知识，这样你才会知道，托尔斯泰赞同社会上哪一种思想而反对哪一种思潮。也因此，作品中语言的扭曲，不是受人物的他人语言的影响——与某个人物暗辩造成双声语，而是作者根据读者的“意义及表达特点”，即根据读者的统觉背景，及话语习惯的特点，展开的与某种社会思潮的直接论战，并且极力说服读者抛弃以往的认识，换句话说，托尔斯泰非常清楚读者是怎么想的，他极力与读者思想中的某种思潮论战，破坏他原有的认识及“积极理解的统觉背景”，从而成为一个胜利的说服者，他的小说因而成为“权威话语”。所以，托尔斯泰作品的指向直接向社会开放。陀思妥耶夫斯基的社会声音在文本中都有各自的代表人物，陀思妥耶夫斯基的文本是一个封闭的小社会，而托尔斯泰在文本中没有其他的思想形象，只有他作为与社会思潮暗辩的主人公、情节和故事，（如《舞会以后》、《谢尔基神父》），直接与存在于社会的他人意识、他人话语对话，社会声音独立于文本，存在于社会，存在于读者视野，存在于读者统觉背景中。因而，他的小说可以说是社会范围的大文本。巴赫金由此特别强调指向的社会性，这是小说所要传达的最终文旨，小说的意义所在，“是最本质的形式创作的动力。”[①]否则，没有社会指向性，无论双声语的叙述，还是复调结构，由于没有有意义的目的，都不过是文字游戏。

到此为止，巴赫金才把对话性的几个实质性要素全部讲完：对话性关系、对话者、指向性、内部对话性完成过程。虽然巴赫

---

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第98页。

金对这些要素的认识不是一下子完成的，是不断进化，不断完善的，但这些认识都是处在一个对话理论的框架下的有机整体。

对话性是从对话中提取出来的本质因素，对话关系始终没有变，而以这种“两个不同主体的话语之间所具有的同意和反对，肯定或补充、问和答的关系”去研究话语，就会发现它们存在于一切说者与听者之间，这是巴赫金花了十五年时间，从“作者与主人公，主人公与主人公，到作者与读者”关系一步步逐渐认识到的。由于它们的关系是一明一暗，(指不在文字上露面)，用巴赫金的话说，“第二个交谈者是个无形的存在”[①]：言者明，听者暗；主人公明，作者暗；作者明，读者暗，所以，巴赫金能把“无形的存在”找到，确实独具慧眼。对指向性的认识也是分阶段完成的，在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》阶段，他只研究了话语的客体指向(具体的)——单指向，双指向或多指向，及主体指向——对话或对位的双方，到《小说话语》，他强调的是话语的社会性指向，是一种概括性的、蕴涵的指向。

在巴赫金描绘的对话性完成的过程中，与其说他考虑到了听者的**接受过程**，不如说是听者－读者**反应的**作用，以及说者与听者的相互作用。与接受美学相同的是，他们都看到了读者作为接受者的因素，考虑到后者的主动性、能动作用，不同的是：一、接受美学从社会接受，读者群体的总体反映的**宏观角度**，考虑读者与文本的关系，对话理论从说者与听者的**微观角度**，考虑对话者之间的关系；二、接受美学多从读者角度考虑接受，对话理论多从说者角度考虑预测读者的接受，并改进**话语的构造**，因此，接受美学研究的阶段是在文本产生以后，对话理论研究的

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第271页。

与此相应的阶段是在文本产生过程中，即文本诞生之前；三、"隐含的读者"虽然是作者的创作中隐形的期待文本样式的订货者，只在阅读过程中重新阐释文本，生成文本含义；"他人话语"或无形的存在的对语者，以其统觉背景及回答反应，直接支配作者或说者的话语形成，在作者创作过程中参与共同创作；四、"期待视界"包括对每部作品的独特的意向、对作品意义的理解与阐释及想象性的再创造。对话理论在于强调说者估计到"期待视野"，"统觉背景"包括听者的期待视野、知识水平，及对具体语境的感受与理解，而说者，可以以其话语说理打破听者原有的统觉背景，即原有认识。五、接受美学强调读者作用，似乎有读者才有作者，作品不过是没有用的有字的纸，只有读者才给它以价值，以致罗兰·巴特说："读者之诞生需以作者之死亡为代价。"对话理论认为，对话的双方都处于平等地位，即使作为主人公的创造者，与主人公，与读者都处于平等地位，说者－作者依靠对听者－读者的揣摩组织话语，修改话语，听者以积极理解，以其回答支持说者，而说者也可以雄辩地说服听者，破坏、改变听者原有的统觉背景，符号的指向通过双方的对话性交流而完成。说者与听者，不可失却对方而孤立存在，文本也只有在双方的共同创造中才有价值。所以，巴赫金强调的主体性，既不是单一的作者主体，也不是单一的读者主体，而是两个主体性的相互作用和共同协作。

对话性现象，像文学中许多其他现象一样，古来有之，只是人们的认识水平在没有达到认识这种现象之前，就不会把它从众多纷繁的现象中分离出来，而且，在最初发现它的时候，总会以特殊而发现个别现象，之后上升到普遍规律（黑格尔所说的推论的第二式：特殊－个别－普遍）。对话性也是这样，巴赫金最

初总以为是陀思妥耶夫斯基的创作的特点，把复调小说称之为他的独创，后来发现托尔斯泰小说的社会性指向，似乎又认为唯托尔斯泰独有。其实，对话性既然是个普遍现象，就无法下结论说这个作家有，而其他作家没有，特别是在每个作家都是一个说者的时候。

5.对话体来源：苏格拉底对话与梅尼普讽刺

对于对话性，这个古来有之的现象，巴赫金也希冀寻找它的来源，于是，像尼采发现"酷似生育有赖于性的二元性"，"艺术的持续发展是同日神和酒神的二元性密切相关的"一样，巴赫金发现对话体及文体是双声语的作品，如讽刺性模拟，也产生于二元的因素：苏格拉底对话和梅尼普讽刺。不同的是，悲剧的诞生过程比较短且简单——悲剧受孕于日神精神，"从悲剧歌队中产生"[①]，即实际上诞生于巫术祭祀仪式，而从最初的对话体到陀思妥耶夫斯基的对话体，诞生过程漫长，源头纷杂。

大致的线索是这样的："小说体裁有三个基本来源：史诗、雄辩术、狂欢节。随着某一个来源占据了主导地位，就形成了欧洲小说发展史上的某一条线索：叙事、雄辩、狂欢体（它们之间当然存在许多过渡形态）。"[②] 其中狂欢体来自狂欢节，巴赫金称作"狂欢式"。"狂欢式——这是几千年来全体民众的一种伟大的世界感受。这种世界感知使人解除了恐惧，使世界接近了人，也

---

① 尼采《悲剧的诞生》，三联书店，1987年版，第25页。

② 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第159页。

使人接近了人,(一切全卷入自由而亲昵的交往)它为更替演变而欢呼,为一切变得相对而愉快,并以此反对那种片面的严厉的循规蹈矩的官腔。"[1]将狂欢式内容转化为文学语言的表达,就是狂欢化。"狂欢化提供可能性,使人们可以建立一种大型对话的开放结构,使人们能把人与人在社会上的相互作用转移到精神和理智的高级领域中去。"[2]因此,狂欢精神才能够在形式方面,在体裁的形成方面,给文学如此巨大的影响。而属于狂欢体之一的庄谐体,其中的苏格拉底对话和梅尼普讽刺对陀氏作品风格形成影响最大。巴赫金对狂欢精神的阐述独具特色、颇有深意,我们仅把与对话性发展相关的部分归纳如下:

尼采曾痛心疾首地诅咒过苏格拉底的逻辑主义是使希腊悲剧及神话衰亡的刽子手,巴赫金却证明:恰恰是苏格拉底的理性因素,是另一种艺术形式——小说的始祖。苏格拉底的理性因素,首先是指他对真理的态度。他认为,真理不是产生和存在于某个人的头脑里的,它是在共同寻求真理的人们之间诞生的,是在他们对话交际过程中诞生的。"[3]而在陀思妥耶夫斯基的长篇小说中,"一切莫不都归结于对话,归结于对话式的对立,这是一切的中心,一切都是手段,对话才是目的。单一的声音,什么也结束不了,什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件,生存的最低条件。"[4] 这两种论断如出一辙,无非都在讲对话之重要。其次,是苏格拉底对话的两种基本手法:对照法(синкриза)和引发法(анакриза)。对照法,"是把对同一事物的不同观点加

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1992年版,第223页。
② 同上,第247页。
③ 同上,第160页。
④ 同上,第344页。

以对比”。对位、复调结构应该说是这一手法的发展。“引发法则是指引起对方讲话，迫使他发表自己见解，而且要言无不尽。”[①]陀思妥耶夫斯基很会安排情节，迫使自己的主人公讲话，而且，从苏格拉底对话的原文看，是苏格拉底准确地预测了听者的统觉背景，不断地在挑拨回答，即在他问话的时候，他已经估计到听者如何回答，或者说，他已经有了某种答案，然后根据答案提问，把听者引向答案，所以，苏格拉底确实是个很高明的谈话者。再者，苏格拉底及其交谈者都是些思想家，巴赫金称他们是最初的思想形象。“在欧洲文学史上，第一次塑造了思想家式的主人公。”[②]陀思妥耶夫斯基作品的主人公也都是些思想家式的人物：“具有伟大而尚未解决的思想的小人物，”都在不断地与别人与自己“争辩”，在实验那个尚未解决的伟大思想。

梅尼普体[③] 吸收了这样几个相近的体裁：交谈式演说体（диатриба）自我交谈（солилоквиум），筵席交谈（симпосион）它们的相近之处在于：对待人的生活和人的思想，都具有外表和**内在的对话性。**

交谈式演说体——“是内在地已经对话化了的演说体，一般采取同缺席的交谈者讲话的形式，这结果便使说话和思维过程本身，出现了对话化。”[④]交谈式演说体的特点使我们很容易想到暗辩体的特点——同缺席者交谈。

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第161页。

② 同上，第162页。

③ “‘梅尼普体’这一体裁名称，同‘史诗’、‘悲剧’、‘田园诗’等古希腊罗马的其它体裁名称一样，用于现代文学时只是指一种体裁的实质所在，而不是称谓某个确定的标准的体裁（这不同于古希腊罗马时期）。”巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第193页。

④ 同上，第172页。

自我交谈体的特点,"是对自己本身采取对话态度。这一体裁的基础,是发现 内在的人 ,即发现'自我'。这个'自我'的发现,不能靠消极的自我观察,而只能靠对自己采取积极的对话态度。"[1]这状态与"内部对话"相同。

筵席交谈体是一种筵席上的对话,"对话性的筵席语言具有不同寻常的特权(开初是礼仪方面的):享有一种特别的自由,不拘形迹,态度亲昵,又特别的坦率,有点怪癖,有两面性,即语言中夸和骂结合,庄和谐结合。筵席交谈体就其本质来说,纯然是狂欢体。"[2]陀思妥耶夫斯基作品中有很多这种庄谐结合的对话场面。

但是,巴赫金强调说,这并不是意味着,陀思妥耶夫斯基是"直接地有意识地"师法古希腊罗马时期的梅尼普体或苏格拉底对话,"他根本不是古代文体的摹拟者"。这些古代文体的特点,"在陀思妥耶夫斯基作品中不仅是简单地再现,而且翻出了新意。"而且,就其哲理和社会主题来说,就其艺术质量来说,这些古代文体比起陀思妥耶夫斯基,显得既幼稚又贫乏。最主要的区别在于:它们尚不知复调为何物,它们能做到的,"只是为复调的产生准备了某些体裁上的条件。"[3]

6.对话生存的时空:共时性与狂欢化

除了对话体的来源能补充说明对话性的性质以外,对话及

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,三联书店,1992年版,第173页。

② 同上,第173页。

③ 同上,第174-175页。

对话性生存的时空也能使我们更深刻地理解对话性。

对对话时空的分析，始于《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(1929年)，基点也立足于陀思妥耶夫斯基的作品，对话性关系也仅限于作者与主人公，主人公与主人公，这与我们在《小说话语》(1935年)中对对话性的了解就有一定的距离，这时他对时空问题的结论就带有一定的局限性，尽管他对陀思妥耶夫斯基的分析是饶有趣味的。而巴赫金在《小说话语》中所阐述的对对话性的认识，对话性关系的范围已十分广阔，对话性生存的时空也应随之广阔，但那时他并没有就时空问题讨论下去。他后来在1937－1938年撰写的《小说的时间及时空集形式》一文中，才专门讨论了时空问题，所分析的材料是古典文学(该书副标题为“历史诗学概要”)，从古希腊小说(2－4世纪)开始到拉伯雷的小说和卢梭的田园诗(18世纪)。如果从巴赫金所分析的材料本身的先后顺序来看，应该是“古希腊小说→拉伯雷→陀思妥耶夫斯基”这样一个时空形式的发展过程，所以，我们不按巴赫金著作出版的顺序，而按时空形式发展的线索来考察巴赫金对时空问题的总体认识，来理解时空对对话性及对话性关系的影响。

巴赫金引用了一个数学概念“时空集”(хронотоп)来说明他对时空问题的认识，这个概念爱因斯坦曾引用到他的相对论之中。它的主要的内涵是时空之不可分——时间是空间的第四维。巴赫金认为，必须从三个古典模式着手研究时空集，因为“欧洲小说就是在这三种模式的变体上发展起来的，以后才在欧洲的土壤上开拓了新的模式。”[①]这三种模式是考验历险小说

① 巴赫金《小说中的时间与时空集形式》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第123页。

(авантюрный роман испытания)，或叫希腊小说(греческий)、诡辩小说(софисти ческий)；日常冒险小说(авантюрно бытовый роман)；传记小说(биографический роман)。其中前两种模式与对话性有着内在的联系。日常冒险小说是指《金驴记》这类小说，时空的变化体现为变形——一个人变为其他生物。考验历险小说写的都是超常的历险——未婚夫经过千辛万苦寻找未婚妻，在节外生枝的情节中表现了这类小说的时空特点——"突然"(вдруг)与"正巧"(как раз)所携带的纯粹的偶然性的逻辑："偶然的巧合，即偶然的共时性(одновременность)与偶然的分道扬镳，即偶然的分时性(разновременность)。"[①]

陀思妥耶夫斯基创造的对话性远远优胜于古代的各种对话体，他所创造的复调结构本身，"也要求另一种时空艺术观，用陀思妥耶夫斯基自己的话说，是'非欧几里德'的观念。"[②] 陀思妥耶夫斯基艺术观察的一个非常重要的特征，一个基本范畴，"是**同时共存和相互作用**(сосуществование и взаимодействие)"，而不是形成过程。"他观察和思考自己的世界，主要是在空间的存在里，而不是在时间的流程中。由此便产生了他对戏剧形式的深刻爱好。所有他能掌握的思想材料和现实生活材料，他都力求组织在同一个时间范围里，通过戏剧的对比延伸地铺展开来。""他力图将不同的阶段看做是**同时的进程**，把不同阶段按戏剧方式加以**对比映照**。却不把它的延伸为一个形成发展的过程。对他来说，研究世界就是意味着把世界的所有内容做为同

---

① 巴赫金《小说中的时间与时空集形式》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第129页。

② 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第245页。

时存在的事物加以思考，**探索出它们在某一时刻的横剖面上的相互关系。**”[①]

我们知道戏剧的特点，是矛盾集中，地点场景相对集中、固定，时间也是现在进行时，表达方式是动作和对话，“三一律”非常明确地表达了这种经验。如果说戏剧，特别话剧，是对话的艺术的话，那么戏剧的特点，就成为对话的时空特点。在这种时空环境下，对话中双声的使用也会增多，语言层面的内部对话性也有出现的机会。

巴赫金说陀思妥耶夫斯基“主要是在空间的存在里，而不是在时间的流程中”观察和思考自己的世界，但是他的作品中共时性，即现在进行时的特点，恰恰属于时间范围，而且这个属于20世纪现代小说的特征对于陀思妥耶夫斯基同时代的其他作家来说是超前的。陀思妥耶夫斯基是在现代的时间观念中展开情节的，他的主人公在共时性的作用下，从不回忆什么东西，没有属于生平往事的身感实受的经历。“他们从自己的过去中，只记得仍然属于现在，至今仍然在感受的东西，如没有赎完的过失、罪行、没能忘怀的屈辱。”“因而在陀思妥耶夫斯基的小说中，没有原因，不写渊源，不从过去，不用环境影响、所受教育等来说明问题，主人公的每一个行为，全展现在此时此刻，从这一点上说并无前因，作者是把它当做一个自由行动来理解和描写的。”[②]

情节在共时性的作用下，使人物的自由行动都处在一种关键时刻：临界期（на пороге）即在重大转折，更替前夕，危机的紧

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第59－60页。

② 同上，第61页。

要关头，其目的是逼迫主人公讲话。陀思妥耶夫斯基之所以被称为“残酷的天才”，是因为他非常善于“让自己的主人公承受特殊的精神折磨，以此逼主人公把达到极度紧张的自我意识讲出来，”他善于“在主人公周围创造一种及其复杂、极其微妙的社会气氛以便逼得主人公在同他人意识紧张的相互作用过程中用对话方式坦露心迹，展示自己，在别人意识中捕捉涉及自己的地方，给自己预留后路，欲说又止地表示自己最后的见解。”[1] 因此，陀思妥耶夫斯基的情节不是裹在主人公身上的衣服，想脱就脱，想换就换，“而是主人公的躯体和灵魂。”[2]

对话语言在共时性的作用下，在一句话中表现两种不同的声音——双声语，而且，各种声音、各种意识，在对话中同时出现，必然产生争论、交锋，从而构成对位形式与复调结构。

除了共时性以外，狂欢化是对话所处的时空的另一要素。

狂欢节的各种特点被引入文学作品就是狂欢化，于是大型的群众场面——狂欢广场（карнавальная площадь）、不分阶级等级的亲昵接触、插科打浑、粗鄙的对话属狂欢化；奴隶变帝王，帝王变乞丐的人生双重性属狂欢化；狂欢之王加冕与脱冕所象征的变化与更替精神属狂欢化；庄谐结合的语言风格属狂欢化，被称作“贫民窟自然主义”的底层人民的生活，以及可以称作精神心理实验的各种类型的精神错乱、个性分裂、异常的梦境，都是狂欢式的。总之，在陀思妥耶夫斯基的作品中，狂欢节中的情节与场面随处可见，狂欢化的氛围就是对话、对话性所处空间。

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第91页。

② 同上，第154页。

由于空间，即情节场景的狂欢化，反过来，使时间也具有狂欢化的特点。轮盘赌，在巴赫金看来，是时间狂欢化的一种变体。“赌博的气氛，是命运急速剧变的气氛，是忽升忽降的气氛，亦即加冕脱冕的气氛。赌注好比是危机，因为人这时感到自己处于临界点。赌博的时间，也是一种特殊的时间，因为这里一分钟同样等于好多年。”[1]由于狂欢节要闹一整天，因此，以一天为单位的时间，也就具有狂欢节的时间的性质。巴赫金以《白痴》的上卷为例，它的情节始于清晨，末于夜晚。但这里的时间“根本不是悲剧时间（尽管接近于悲剧型），不是叙事史诗的时间，也不是传记的时间，这是一种特殊的狂欢体时间里的一天。狂欢体时间仿佛是从历史时间中剔除了时间，它的进程遵循着狂欢体特殊的规律，包含着无数彻底的更替和根本的变化。（原注：例如穷公爵早上还无处容身，晚上竟成了百万富翁。）”[2]所以，这种狂欢时间，戏剧性的共时原则，使陀思妥耶夫斯基的作品“出现令人瞠目的情节剧变，‘旋风般的运动’，陀思妥耶夫斯基的流动感。流动感和快速在这里（其实在哪里都如此），不是时间的胜利，而是控制时间的结果，因为快速是在时间上控制时间的唯一办法。”[3]控制时间，使时间膨胀，事件浓缩，长篇小说集中在几天，甚至几小时的时间内，而包容了几十年的人生历程，这是现代小说对古典小说在时间上的突破。显然，陀思妥耶夫斯基时空特征主要表现在时间上，巴赫金讲的陀思妥耶夫斯基观察和思考自己的世界，“主要是在空间的存在里，而不是在时

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第239页。

② 同上，第245页。

③ 同上，第60页。

间的流程中”，或许是考虑到时间都是现在时，因而没有变化，就显出空间的变化来，时间成了空间的第四维？时空紧密结合在一起，而成为时空集。

不管巴赫金如何称谓陀思妥耶夫斯基的时空特点，戏剧共时性与狂欢化的时空，是复调小说得以成长的土壤，是无可争辩的。而所有这些对话性的时空观念、对话性的形式建构原则，就是巴赫金所说的复调艺术思维（полифоническое художественное мышление）[1]。

小　结

现在可以说，我们知道巴赫金“说了些什么”，遗憾的是，阐释不可避免地会掺进阐释者的主观色彩，尽管我们尽量地想保持作者原貌。

巴赫金的对话理论，是比较完整的理论体系，虽然它是散落在各个文章之中，并有一个发展过程：从 1920 年的《审美活动中的作者与主人公》，到 1935 年的《小说话语》，理论范畴已全部提出，后来的文章对此也有补充，如 1961 年的《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》，他的理论仍有待深化和拓展，但无论如何，对话理论的体系是基本建立起来了。

巴赫金为对话理论提出了这样几个范畴：

1. 他者与他人话语：他人话语为人的语言带来社会性，他者帮助人实现审美体验。

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992 年版，第 363 页。

2. 在“说者与听者”范畴中囊括了这样几个对话性关系：

①人物与人物；

②人物与自我；

③作者与人物；

④作者与读者；

⑤人物与读者。

3. 独白方式所表现的对话性在语言及作品结构中的形式：语言上的双声语，结构上的人物对位，思想意识上的复调。

4. 说者与听者的对话过程：说话时，说者首先要揣摩听者，预测听者的统觉背景，即他的知识水平，生活经验，对文学掌握的程度，然后，根据他所预测的听者反应来改变或扭曲其话语——他可以挑拨听者的回答，可以深入听者的统觉背景，并改变听者的观点，在这扭曲的话语中存在着对话性关系。

5. 对话体的起源：苏格拉底对话及梅尼普讽刺，而起主要作用的是从狂欢节中所凝结的“狂欢精神”。

巴赫金的对话理论实际是两部分内容。一部分是他在独白叙述中发现了双声现象，以及文本中的复调现象，这两种现象是对话性在作品中的具体表现形式。这是作者利用语言的特点而创造的叙述形式。另一部分是创作过程，对话过程，这是作者无法创造的东西，他为了达到通过文本与读者对话的目的，必须遵循其规则，如创作时必须揣摩读者的统觉背景。

下面，似乎应该讨论巴赫金说得“对不对”的问题了。但我们仍然不想过早地下结论，等我们用巴赫金的理论来分析现代小说，有了实验的数据，我们再来做结论。

具体地说，我们主要从这几个方面来探讨巴赫金的理论：

在第二章里讨论“统觉背景”；第三章讨论各种对话性关系

及对话性形式。第四章讨论作者与读者对话的对话性原则，或者说是双声性得以产生的思维基础，即巴赫金所说的“复调艺术思维”。

第 2 章

对话性的先决条件

逻辑是哲学的本质。

——罗素

叙事文本既然是作者与读者对话的媒介，那么，文本中的一切——话语、结构、创作方法，都处于两者的对话性关系之中，换句话说，文本中的一切都带有对话性标志。作者要标明对话性语句或结构，读者要领悟对话性语句或结构，才能达到对话效果。然而是什么因素维持了作者与读者的对话性的衡等关系呢？要知道，作者与读者有时在时间上相差几千年。

其实，作者与读者的对话性关系，从文本产生的那一天起，就已经存在了，但是当人们在理论上没有认识它之前，它存在的种种现象都会被熟视无睹。在二十世纪以前，阐释学、社会学批评特别是实证主义与传记式批评 把注意力集中在作者身上。从二十年代开始，俄国形式主义首先把注意力转移到文本上来，他们认为，“没有诗人或者文学形象，只有诗和文学。”之后，符号学、结构主义、新批评都在做文本的内部研究工作。似乎在接受美学出现以后，作者与读者的关系才在理论家眼里发生了逆转。因为，传统的文学理论一直认为，读者与创作无关：“读者的心理无论何等有趣，或者在教学上何等有用，它总是处于文学研究的对象（具体的文学作品）之外的，不可能与文学作品的结构和

价值发生联系。"[1]但是接受美学发现文本中有许多"空白"(vacancy)和"空缺"(blank):"空白是指本文中悬置的联系性,而空缺则是指存在于移动视点是有关视野中的非主题部分。"[2]使文本产生极大的不确定性,他们称之为"文本的召唤结构",这些空白、空缺若是没有读者去填补,文本将是不完全的。召唤结构是作者在召唤"隐含的读者"(implied reader)"这个术语并不限于指"读者",它"既体现了本文潜在意义的预先构成作用,又体现了读者通过阅读过程对这种潜在性的实现",它"深深地根植于本文结构之中",它意指"一个本文结构期待者的出现",隐含的读者不是真正现实的读者,甚至也不是理想的读者,而是一种可能出现的读者,一种与本文结构的暗示方向吻合的读者,及受制于本文结构的读者,但他又不是单向地决定与本文的结构,它还包含着读者再创造的能动性和对作品意义的参与和实现,所以,"隐含的读者"又是对本文潜在意义实现的多种可能性。[3]所以,接受美学是从文本与读者的两极关系出发来阐明文学文本动态的、交流的结构特征的。也就是说,在作者与读者关系中,他们只研究了后半段,这种研究的结果,使他们把作者原来的绝对统治地位交给了读者,对实证主义来说,是一种哥白尼式的颠覆。

但是,作者→文本→读者,毕竟是一个完整的过程,对于一个过程的研究不可仅仅研究其中的单项。W·C·布斯于1961年发表的《小说修辞学》也曾讲到作者、叙述者、人物、读者的关系,他认为它们之间是一种修辞关系,是一种含蓄的对话关系。

---

① 韦勒克、沃伦《文学理论》,三联书店,1984年,第154页。

② 伊瑟尔《阅读行为》,湖南文艺,1991年,第254页。

③ 朱立元《接受美学》,上海人民出版社,1989年,第25-26页。

他提出了“隐含的作者”这个概念，接受美学便是受他的启发引申了一个“隐含的读者”的概念的。1968年，苏联学者梅拉赫撰文认为，创作过程是艺术家与读者不断交互作用的动态过程。[①]因此，从时间上看，巴赫金在20－30年代的对话性理论研究，应该说是对“作者→文本→读者”完整过程研究的先驱。他首先考虑到，作者在创作时，就已经揣摩过读者的统觉背景，因此，话语的扭曲，接受美学所谓的“召唤结构”的产生，已经包含一个小的对话交流过程在其中了。阅读文本时，读者对文本理解与补白做第二次的对话交流，这两次交流都处在作者与读者对话性交流的总体氛围之中。那么，这种交流过程究竟是怎样的呢？巴赫金在《小说话语》中为我们描绘的是说者与听者的对话性形成过程。说者与听者包括作者与读者，但巴赫金未谈及作者与读者关系的特殊性：作者与读者在创作及阅读时并不见面，仅以文本为中介，由此，作者无法通过读者的答话得到反馈，只能完全凭心智揣摩读者心理、读者的统觉背景，而且，读者除文本外，不会得到作者对文本所做解释的任何提示。那么，作者如何揣摩读者？统觉背景又包括什么？召唤结构如何得以实现？作者与读者如何仅仅通过符号进行沟通？而且这种沟通不但有论文、学术文章式的信息传递，还有情感的交融？

1.共通性

康德在《判断力批判》一书中也提出了类似的问题，虽然他

① 朱立元《接受美学》，上海人民出版社，1989年，第35页。

不是就作者与读者的对话性提问的，而是就审美判断得以实现的原因提问的，但对我们思考问题很有启发。而且，康德的问题本身也是对话性的一个例证——是一个已经包含了回答的提问，或者说，他提出了一个挑拨回答的设问："介于悟性与理性之间的中间体，判断力，是否也为它自己的领域具有着**先验原理**呢？"[1]这里的判断力，应该是对每一个人而言的，既包括作者创作时的审美判断力，也包括读者审美时的鉴赏判断力。而这个提问的预设回答就是：**"鉴赏判断基于先验。"**[2]

对于先验的理解，各有不同，一般认为，康德是德国古典唯心论的创始人，先验论是先验唯心主义哲学。康德在《任何一种能够作为先天判断的未来形而上学导论》一书中申辩道："我的这种唯心主义并不涉及事物的存在（虽然按照通常的意义，唯心主义就在于怀疑事物的存在），因为在我的思想里我对它从来没有怀疑过，而是仅仅涉及事物的感性表象；……不过'先验'这一词本来是可以防止这一误解的，因为这一词在我这里从来不是指我们的认识对物的关系说的，而仅仅是指我们的认识对 认识能力 的关系说的，然而为了使这一称号此后不再引起误解起见，我宁愿收回它，想把它叫做批判的唯心主义。"[3] 他把先验叫做"批判的唯心主义"、"梦的唯心主义"和"幻想唯心主义"，[4]倒把概念弄混了。既然先验指的是人的认识与认识能力的关系，那么要想弄清先验的准确内涵，要首先弄清先验中的经验究

① 康德《判断力批判》上，商务印书馆，1987年，第4页。

② 同上，第59页。

③ 康德《任何一种能够作为科学出现的未来形而上学导论》，商务印书馆，1978年，第56－57页。

④ 同上，第57页。

竟指什么？是现在时的感觉和体验，还是过去经历过的感觉和体验？只有确定了经验的内涵，先于经验的东西才有一个前提和基础。如果经验是现在时的感觉和体验，经验实际上是审美体验，康德在此时此地对先验的具体解释是针对审美而言，那么，他的先验论与接受美学前理解或期待视界的涵义基本相同——在每一次的审美体验之前要有对该体验的前期的知识准备，所以，从这一点上看，也应该说先验论是接受美学的先驱，而不是所谓唯心主义。康德在《判断力批判》中这样解释鉴赏判断的先验："鉴赏批判必需有一个主观性的原理，这原理只通过情感而不是通过概念，但仍然普遍有效地规定着何物令人愉快，何物令人不愉快。""这样的原理只能被视为一种共通感"。这种共通感"不是理解为外在的感觉，而是从我们的认识诸能力的自由活动来的结果。"[①]而且，共通感之所以有理由被假定，"不是根据心理的观察，而仅仅是作为我们知识的普遍传达性的必要条件，这是在每一种逻辑和每一非怀疑论的知识原则里必须作为前提被肯定着的。"[②]因此，我们有理由说，康德所说的先验，先于经验的东西是个前提，是个先决条件，或者说是先于文本的"成见"，这个先决条件就是共通感，每一种感情的传达是以共通感为前提的，而且这种共通感不是感性，而是认识诸能力：自由活动的结果，是在"每一种逻辑和每一非怀疑论的知识原则里"被肯定的，也就是说，共通感是一种先于理性的理性。

我们非常赞赏康德的共通感的原理，但有些分歧，这在于共通性的对象不同——康德的共通感是对判断力即审美判断而

① 康德《判断力批判》上，商务印书馆，1987年，第76页。

② 同上，第77页。

言，我们是对理解而言。他认为："心灵的一切机能或能力可以归结为下列三种，它们不能从一个共同的基础再作进一步的引申了，这三种就是：认识机能，愉快及不愉快的情感和欲求的机能。"[①]而"判断力同样地在自身包含着一个先验的原理，并且又因愉快和不快的感情必然地和欲求机能结合着（它或是和低级欲求一起先行于上述的原理，或是和高级欲求一起只是从道德规律引申出它的规定），它将做成一个从纯粹认识机能的过渡，这就是说，从自然诸概念的领域达到自由概念的领域的过渡，正如在它的逻辑运用中它使从悟性到理性的过渡成为可能。"[②] 换言之，判断力是**基于快感与合目的性的审美判断**。然而，康德所谈的审美判断是一般的审美鉴赏，他似乎没有注意到文学阅读鉴赏的特殊性。一般审美鉴赏，如音乐欣赏、绘画雕塑欣赏，甚至戏剧欣赏都可直接进入审美状态，最低限度只需要五官正常，和感觉上的共通性，即共通感就可以了。但是文学欣赏光有感觉上的共通性是不行的。文学的表达手段是语言文字，而文字本身是理性的产物，是个文化现象，如果读不懂语句，那么，语句中隐含的话中话，话外音，噱头与包袱都不会看到，那将如何带来快感？如何判断其手段是否合目的性？可见，不先读懂文字的话，根本就谈不到鉴赏。

所以，文学鉴赏从一开始就是理性的，是由理性带动感性、激发感性的，它有一个循序渐进的过程——必须通过阅读达到理解，完成对话，才可以进入审美。从这个过程我们可以看到，对话过程是先于审美判断的一个理性阶段。另外，对话与审美

① 康德《判断力批判》上，商务印书馆，1987年，第15页。

② 同上，第16页。

的范围也不尽相同。一个读者在阅读。如果说他在审美，就只看到了一个个人的单方面的主体活动，如果说他在对话，就在貌似个人的行为下面，看到了社会性的人际交往活动——作者与读者的信息、情感交流。作者为了达到审美的目的，在创作时曾考虑过，甚至利用过共通的审美情趣，但审美过程毕竟是一个个性化的过程，纯属个人的心理因素太多，个人的好恶、当时的心境、不同的经历感受掺入审美判断，萝卜白菜各有所爱，无逻辑可言，作品引起某人共鸣与引起逆反，是极其个性化的，常常会有读者与作者不是同一立场的时侯——读者以自我感觉理解文本从而对社会指向的时候。但是通过对话显示出来的对话关系及形式是一个客观存在，无论哪一个读者，只有读出对话关系及形式，才能完成对话，只有喊："芝麻开门！"门才开。这种对话的实现，只有作者与读者站在同一立场，遵守共同默守的规则才能完成，正如下棋要先讲好规矩才好对弈，因此，对话性具有很强的客观因素和共通的因素。当然，作者在揣摩读者心理的时侯，也会考虑到读者的审美情趣的，但是这种审美情趣的表现与完成要靠对话形式的解读，在未完成对话以前，不会有审美。康德显然是把纯审美过程与对话过程混为一谈了，或者用审美代替了对话过程。

如果我们不把作者或读者看成单独的审美判断主体，而看成某种情感或信息传达的联接体的话，那么，作者与读者的对话性的相互理解，也必须是以某种共通性为前提，为先决条件的。文本，特别是艺术文本有两个交际作用，一是传达情感（审美作用），二是叙事传达信息（对话作用）。因此，以文本为媒介的交流过程就带有这两方面的特点。一方面有感性的共同感觉，像音乐能以后半拍起的切分音产生一种摇晃的感觉，像绘画能以

蓝色或粉色产生冷暖的不同感觉，文本也可以用符号调动人的联想，产生大致相同的悲、喜感。另一方面，作为符号，必须遵守约定俗成的语法规则，相对固定的能指与所指的语义内涵，除此之外，还有想象力范围的基本相同，联想的思维定势大同小异，推理方式相同。

因而，对话性的共通性原则正是属于康德所寻觅的那种先于逻辑、先于判断的原则。巴赫金所说的作者在创作时，对读者的统觉背景进行揣摩，就是从作者方面对这种共通性的探求——是作者在努力使自己的思维方式、话语方式与读者保持一致的情况下，预设读者的问与答而写下的具有对话性形式的语句，或者预设读者可以接受的情况下，以自己新的话语方式、思维方式去说服读者，再或预设读者不能接受的情况下，以自己新的话语方式、思维方式去与读者的传统思维方式、话语方式抗衡；而统觉背景是读者在阅读时，应该具有的对作品的理解所必须的前提。这是从两个方面对维持共通性所做的努力。这里面，统觉背景是双方共同持有的思维板块，共通性蕴涵其中。那么，统觉背景中都包含些什么呢？

2.所知

统觉是心理学中的一个概念——根据已有的经验去理解。康德也曾谈到统觉："自我意识在产生'我思'表象时，本身不能再由其他表象伴随，这种自我意识就是纯粹统觉。"[1] 而卡西尔

---

[1] 康德《任何一种能够作为科学出现的未来形而上学导论》，商务印书馆，1978年，第63页。

是这样解释统觉的："我们无须事先假定有一个独立存在的实体性的东西，称为理性、心灵或精神。形而上学地使用'理性'一词会导致谬误和错觉。康德在讨论'纯粹理性的谬误推理'一章中警告我们要提防所有这些谬误和错觉。我们再也不能用一种实体性的、本体论的方式来界定理性或精神了。我们必须将它界定为一种功能。它不是一种独立存在的实体或力量，而是一种组织我们人类经验的方式。这种组织是由语言、神话、宗教、艺术和科学引起的。如果我们寻找一个囊括所有这些各不相同的活动的共同名称，那么我们倾向于使用'统觉'(apperception)一词。在这个意义上使用'统觉'一词是从莱布尼茨(Leibniz)[①]开始的。根据莱布尼茨，我们可以将动物的世界描绘成一个感觉(perceptions)的世界，描绘成一个细微感觉(petites perceptions)但却必须将人的世界描绘成对实在的统觉(apperception)。这种统觉(莱布尼茨意义上的)隐含着一种新的意识状态和一种关于客观性的新的概念。"[②]用我们的理解来说，统觉就是人类对世界认识的有机组织，文化的结构。统觉背景就是人的文化程度，阅读理解时所需要的背景知识，人在思维时脑海里所闪现的所有的表象。那么，阅读文本所需要的已有的经验中应该包括语言知识，语词的内涵与外延有几个，几种用法，学名是什么，俗语怎么讲，方言怎么发音，语句的语法规则，人称关系，文体形式……包括日常生活常识，如日常生活动作的基本程序——握手，要伸手、握住、抖动或不抖动、松开；射击，应

① 莱布尼茨(1646－1716)德国自然科学家、哲学家，微积分、数理逻辑的先驱。

② 卡西尔《语言与神话》，三联书店，1988年，第150－151页。

该先拉枪栓、上子弹、瞄准、扣扳机。还有情绪的正常反映，悲哭、喜乐，哭的程度与过程是情绪的度量，鼻子发酸－刚要哭，眼睛模糊－热泪盈眶，泪如雨下－嚎啕大哭……所以，人们看到不使用道具的哑剧，也会知道演员在做什么，读到“鼻子发酸”也就知道主人公要哭了。还有人类生活中的一切知识，水在什么时候开，冰在什么时候化，更高深一点的，自然科学知识、各种学术流派、历史、地理等等，都在读者应该知道的范围之内。读者的经验也就是读者知道、了解事物的范围，包括所见所闻，即阅读前所有上述的一切**过去的经验**，我们统称为“所知”。所知并不是“前理解”或“期待视界”所指的“决定了读者对所读作品的内容和形式的取舍标准，决定了他阅读中的选择与重点，也决定了他对作品的基本态度与评价”的“阅读前的意向和视界”[1]，而是，面对一本已选定的作品，在去阅读它，读懂它时，所必须的一些在阅读前就已掌握的经验，它们成为参与阅读的一个参照系。统觉背景中所指的经验，应该是这个意义上的经验。然而，所知是如何参与理解的呢？

所知在文本中，像是一个坐标系中以零为标志的横轴，像是心脏波动的显示仪——话语所讲述的事情就像是作者心脏的搏动，在这个横轴的检验下，上下浮动，做出或上或下的标志：

1. 见过、听过 —— 已知
2. 未见过、未听过——未知、新知
3. 现实中有的——真实
4. 现实中没有的——幻想，根本不会有的——虚构
5. 虽未见过，听过，但合情合理的——可能发生的

---

① 朱立元《接受美学》，上海人民出版社，1989年，第15页。

6. 虽未见过，听过，但不合情理的——不可能发生的

7. 比所知的一般现象大的、所知中最大的——有意夸大的

8. 比所知的一般现象小的、所知中最小的——有意缩小的

…………

所知的坐标作用在于使读者判断文本所写与现实的符合程度、虚构程度，即所写与所知的差异，文本就在这**所知与所写的差异**中，或者说在正常与超常、反常的差异中，告诉读者许多言外之意。

首先，所知与所写在对比中要做两个区分，一是所写是否与“我们对语言和意义的认识相矛盾。”二是它是否与“我们对‘真实世界’的认识相矛盾。”[①]我们并不像利奇那样，认为与这两者相矛盾便是无意义。我们认为所有文本所写都携带信息，都具有意义。因为文学作品不是小学生的语法练习，作者，特别是那些传世作品的作者都是文学大师，凡进入文本的文字都是表意符号。这是文学与语言学研究对象的根本不同。

在语言语法层次上，所写合乎文法、合乎会话的合作原则，一般是单义直接表达的叙述。所写不合文法，违反会话合作原则，显然是多义曲折表达的叙述。单义表达要按单义表达原则去分析、判断，多义按多义原则。否则，用单义原则去要求或分析多义表达的话，除了否定它，认为它无意义以外，不会得到任何信息，而实际上，像格赖斯这样的语言学家已经发现，违反会话原则，也能传递信息。

---

① 杰弗里·利奇《语义学》，上海外语教育出版社，1987年，第10页。

1. A. 今晚我们去看电影吧。

B. 我今晚要准备考试。

B 虽然违反相关性原则，他没有直接回答 A 的建议，但是“要准备考试”蕴涵着“不能去看电影，所以，不能说 B 的话没有准确传达信息。实际上他是把不能去的原因代替结果来回答的。

2. A. 老师，德黑兰是土耳其的首都吗？

B. 约翰，你真聪明。

B 违反质量条件，他没有讲真话，回答与自己的实际结论相反。但他不但表明了自己的否定性意见，而且还表明了自己对问话者的态度——对他提出这样的问题表示不满。因此这句答话是句反话，或叫反讽(irony)，带有文学所说的讽刺意味。或者说，讽刺就是用肯定表达否定的一种方法，是用违反质量条件获得的。

3. A. 他身体还好吗？

B. 他占的空间比去年大多了。

B 违反量的条件，他的回答从表面上看，既违反相关条件，又不足量。但是人体所占空间表示人体的胖瘦，“空间比去年大”，意味着比去年胖。他既传达了信息，又获得一种幽默感。或者我们可以说，幽默就是用否定表达一种肯定的方法，也是一违反合作原则获得的。

4. A. 喂，外面这么冷，你关上门吧。

B. 你以为我关上门，外面就暖和了吗？

B 违反方式条件，他的回答俗语叫做“强词夺理”，从他的回答中得不到他究竟答应关门，还是不答应关门。我们从他的话中能听到强烈的不满，但由于没有语言环境，我们不知道他是对

A 不满——因为他让 B 关门，还是因为天气很冷而对老天爷不满，或者两者都有。不管怎样，B 的答话含糊其词，却传达了一种强烈的情绪，这正是文学所需要的。

再如我们小时唱的儿歌：

——吃牛奶，喝面包，
提着火车上皮包，
下了皮包往前走，
看见一个人咬狗，
拿起狗来打石头，
还怕石头咬了手。

我们虽然不能得到语言学家要求的准确的语句内容的信息，但我们可以得到语句以外的信息：

儿歌中所有的句子都是错句，没有一句在语义上是正确的。1)它表明孩子聪明——这首儿歌的原则，就是故意违反语法与语义原则，有一句没有违反，这句话就是错的。也就是说，错句在这里是正确的，而正确句出现在这里，就是错误的。因此，孩子们是在懂得什么是正确语法的情况下，才能做出与正确相反的错句的，且不说它十分押韵。2)它表明孩子淘气、调皮——明知故犯。3)任何一种无意义，还会表现另外一种意义——荒诞，因为荒诞的内涵就是无意义，荒诞感就是以这样无意义的小事为基础制造的。

因此，反常本身是作者给定的条件，反常是个信息，是下一级推理的推理条件，在下一级中得到的推理结论才是作者的原意——用巴赫金的术语是最终文旨。因此统觉背景在语句层面要求读者：具有一般语法知识，懂得语句蕴涵着什么，不蕴涵着

什么，会用推理方法去得到这个蕴涵，如，“地球围绕着太阳转”，蕴涵着“地球在运转”，而不蕴涵“地球是静止的”。

第二个区分要比第一个区分复杂得多，在文学文本中我们会看到许多与我们所谓“真实世界”相矛盾的事情，有的理论家称为“可能的世界”与“不可能的世界”。但是我们是如何判断真实或可能，不真实或不可能的呢？人们一直认为是以事实作为检验生活中真理的标准，文本的真伪是以现实作为判断的标准的。也就是说，由于科学对日常生活及思维方式日渐增大的影响，必然影响到文学艺术的叙述中来，不但艺术语言以科学的真伪标准判断其真假值的标准，而且艺术手法也以模拟现实程度作为作品可信程度的标准。然而，主要是以单义直接表达语义的科学与多义曲折表达文本最终文旨的艺术不同，不能以科学的标准来要求艺术。而且，就科学自身来讲，科学中测不准的原则已经证明实验记录也并非是真正客观的，其中有主观因素掺杂其中。因此，要弄清艺术真正“真”的标准，必须从破除科学的真伪标准的神话开始。

亚里士多德在逻辑学上有关真假值的定义：“凡把存在中相结合者肯定之，分离者否定之，则真，否则便假。”[1] 作为科学的真理标准流行了二千多年，它可简化为公式：A = a，即“符号 = 现实”。说得更详细一点，就是**“客观存在 = 主体认识 = 符号化命题 = 真理”**。人们在这样一条标准的要求下，不断要求自己的判断符合客观事实，结果，追求真理的过程就使人类从愚昧走向文明，从迷信走向科学，这条定理作为真伪的标准应该是颠扑不破，亘古不变的。然而，在具体使用的时候，就会对一些现象感

---

① 转引自马玉可编《西方逻辑史》，中国人大出版社，1985 年，第 34 页。

到迷惑不解,比如托勒密一生潜心研究天文学,他的“地心说”已被证伪,可难道他是为谎言而献身的吗?他毕竟是位科学家呀!有谁知道我们现在信奉的科学、真理中,又有多少将被证伪呢?

就拿亚里士多德自身的例子来说。他曾经对物理学的落体运动下过一个定义:物体下落速度和其重量成正比,作用力与物体运动速度成比例,也就是说,物体重量大,则其下落速度快,作用在该物上的力也相应大一些——铁块比鸡毛先落地。

1586年,意大利工程师西蒙·斯台文作了一个“斜塔实验”证实:从二楼窗口下落的两个不同重量的铅球是同时落地的。

伽利略做过一个思想实验,即逻辑推理:如果假定物体越重落地越快,那么,用绳子将重物与轻物紧拴在一起,让其下落,这样就会产生两个互为矛盾的结果:一方面,由于轻物的“拖拽”重物将比原先下落得慢;另一方面,两者的重量将大于原先的重量,它将比原先的重物下落得快——**互为矛盾的结果**说明原先的假设是错误的。并从反面证明:重物和轻物应以同样的速度下落。

还有另外一种意见:1922年,匈牙利物理学家劳伦斯·冯·富佛斯声称在实验中发现:不同重量物体的下落时间略有不同,近年来,美国一些研究人员对富佛斯的实验重新进行了分析,他们发现鸡毛下落速度要略大于铁块!对此,有人提出了第五种力的存在——超负载力(其它四种力是万有引力、电磁力、强相互吸引力、弱相互吸引力)此力使鸡毛比铁块捷足先落。

在落体运动的认识史中,我们发现一个事实:实验的结果——认识结论(符号2)变了,但实验的课题,落体运动范畴(符号1)没有变,谓词变了,主项(重物与轻物)没有变,命题(判断)

变了，主题没有变——两千年来人们一直在讨论落体运动这个问题，只不过随时代、认识水平的差异结论不同而已。这其中有两个衡等关系，不可混为一谈：

A. 符号 1 = 客观存在范畴 = 客观存在本质 = 主观摹写
B. 符号 2 = 客观存在范畴 ≠ 客观存在本质 = 认识水平

于是，我们可以这样说，从符号与现实、思维的关系上说，符号可分为两类：一类是指称性的（符号 1），一类是认识性的（符号 2）[①]。指称性符号指称的是客观存在范畴，它包括指称性词项和指称性命题：

A. 鸡毛与铁块，轻物与重物，落体运动……一切实词。

B. 这是铁块。

1586 年意大利工程师西蒙·斯台文作了一个"斜塔实验"。

最近，美国科学家对落体运动有了新的结论。

这些命题可以做到摹写现实，与客观存在范畴对等，因此，衡量指称性命题的真伪标准是客观事实，即符号与客观事实同一，同一则为真，否则便假。

---

① 语言哲学和符号学对语言或命题或符号都有不同分类，如笛卡儿将语言分成描述议论和评价议论两种；洛克分成教益命题和无聊命题；莱布尼茨分成逻辑必然真命题和非逻辑必然真命题；休谟有关于"观念关系"的命题和关于"事实情况"的命题；康德有分析陈述和综合陈述等；符号学有传统的指云的和表情的，或认知的和非认知的，或认识的和工具的，指云的和表现的，指云的和唤起的；莫里斯分成标示、评价、规定和构成四种。我们的指称性符号和认识性符号与休谟的分类和符号学中"指云的和表现的"分类最接近，但我们对两类不同的命题的真值判断的标准与他们不同。

认识性符号，是指判断客观存在本质的命题，是人对客观存在的主观认识，对事物本质的解释。

A. 重物比轻物先落。

B. 重物与轻物同时落地。

C. 轻物比重物先落。

认识性符号与指称性符号有很大差别。我们说，认识性符号≠客观存在本质，不能用同一律来要求，并不是否认人认识客观存在本质的可能性，而是说"认识＝客观存在本质"是人类的愿望，是人类诞生以来驱动人类社会进步的一种趋向性要求，是求真的内驱力，但愿望与事实有距离，有些命题达到了对客观存在本质的认识，有些还没有达到，因此，不能用愿望的标准来要求实际生活。而且在实际生活中，愿望与事实的距离使认识性符号有这样三个特点：

第一、认识性符号与客观存在本质实际同一的程度：符号＝思维。

在科学中，一部分认识符号做到了"符号2＝认识＝客观存本质"，如水在100℃沸腾，在0℃成为固态，受热可成为气态；一部分只做到了：

符号2＝认识水平＝客观存在范畴≈或≠客观存在本质

如癌症产生的原因究竟是什么，有待证实。所以，认识水平就是思维程度的表现。

而文学艺术作品中的符号所表达的认识水平，与科学中的认识性符号还有区别，是在主观臆想范畴中表现的对客观存在本质的认识：

艺术符号(符号2)=认识水平=主观臆想范畴=
或≈或≠客观存在本质

因此不可能达到指称性符号所要求的符号与事实的绝对同一。

认识性符号的第二个特点是：**判断认识性命题真假值的实际标准之一是所知。**

布鲁诺之所以被烧死，伽里略之所以被囚禁，是因为教会或者说绝大部分人，包括一些科学家都以原来认可的认识——地心说，为标准来衡量日心说，并把它斥之为异教邪说的。除了中世纪的愚昧、落后的原因以外，还有一个潜在的，起主要作用的因素——人们是以已有知识作为判断日常生活中所遇到的命题的，尤其是非亲知的领域。中世纪，还有教会的强权与愚昧掩盖着这种因素，越到现代，教会的影响越来越小，这种因素暴露越明显。科技高速发展，门类越分越细，人们不可能在每个门类都做亲知的检验，像达·芬奇那样的全才科学家不存在了。每个人在自己研究的领域可以力争使认识与事实同一，即判断命题真伪的标准是事实，但也不能排除参考他人认识；在非亲自研究的其它领域就只能听从该领域专家的主观判断，虽然这种判断是依据事实的。在亚里士多德未被伽利略否证之前，在托勒密被哥白尼否证之前，他们的定义或学说就作为真理，作为公理存在，人们判断真伪就以这个定义为准，这个定义在它作为公理存在之时，就作为当时人类认识的最高水平(库恩将这种公理性的认识称作“范式”，与我们强调的角度不同)，直到具有突破性思维的新的认识代替它。

恩格斯曾说过:"只要自然科学在思维着,它的发展形式就是假说,一个新的事实被观察到了,它使得过去用来说明和它同类的事实的方式不中用了。从这一瞬间起,就需要新的说明方式了——它最初仅仅以有限数量的事实和观察为基础。进一步的观察材料会使这些假说纯化,取消一些,修正一些,直到最后纯粹地构成定律。如果要等待构成定律的材料纯粹化起来,那末这就是在此之前要把运用思维的研究停下来,而定律也就永远不会出现。"[1] 反过来讲,在新的事实没有将过去的假说证伪之前,它就作为真理存在着,而这种已经被公众认可的假说中,在公理与公约性掩盖下的非真理性是极难辨认的——它披着科学的伪装,却是科学的桎梏,是真理的死敌,但是要认识已被认可的真理中的错误,非常之难,因为认识真理必须回到事实,根据事实纠正错误,但是人们的思维方式,原则上是以事实为标准,**实际上是以所知为标准**作为逻辑推理的前提及公理的(如在爱因斯坦之前,人们遵守牛顿定律是以另一个所知——衡等时间为标准的)。

科学尚且如此,何况文学乎。文学是一种多义曲折表达符号形式,它的真意在于言外,在于言后,而辨别所写是否与所知的"真实世界"相矛盾,只能靠所知来鉴别。我们以语句的真伪的鉴别为例:

A:老师,德黑兰是土耳其的首都吗?

B:约翰,你真聪明。

"真聪明"违反了会话的原则,B没有直接回答也没有说真话,因为德黑兰不是土耳其的首都,我们这里不论及教师的职业道德,

---

[1] 恩格斯《自然辩证法》,人民出版社,1962年,第201页。

仅说表达方式，这种表达方式是多义曲折表达，具有文学性。

言中，表面上：肯定性回答——与事实相反，因而是假话。(虚假态度)

言外，实际上：否定性回答——你答错了(真实态度)，而且表达了言者的主观态度，对于把这种简单常识问题答错表示不满——讽刺语气表达了看不起的意味。

显然多义曲折表达，比单义直接表达内容丰富得多。而且我们也看到，多义表达分两个层次，一是话语本身，是表面层次，是虚假态度；另一个是话语之外，是深层，表明实际态度。如果用符合事实的标准要求，则前者是错的，后者是真的，可后者恰恰是通过前者表现的。所以，不可用科学的真实标准要求文学话语。文学性表意的真实态度在于言外，表层的话语要根据深层的实际意义表达的需要来调整。

那么，我们是如何得到这些言外之意呢？——与所知对比。对于第一句问话，我们自己要有一个所知做回答："德黑兰是伊朗首都，土耳其的首都是安卡拉"，所以，我们从B的回答可以知道：(1)肯定性的回答显然不符合事实，他没有说出正确答案；(2)作为老师应该知道正确答案，学生问话中的预设回答是错的，他反面说他"聪明"，显然是以虚假态度作出的回答；(3)话语态度与实际态度不一致，相矛盾，表明B对A的讽刺态度，因为讽刺是用肯定表达否定的表达方法；(4)讽刺一般蕴涵着不满、看不起等意义，这也是所知常识告诉我们的。

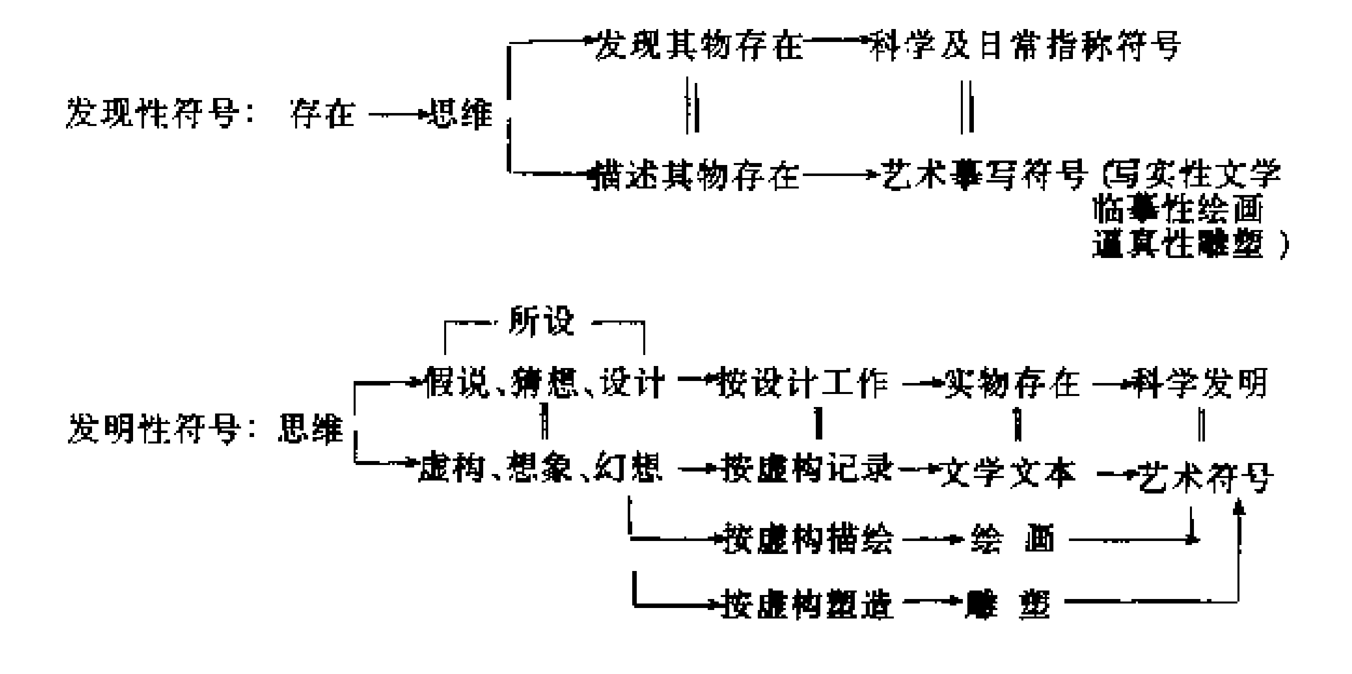
这两种符号不是一成不变的，认识性符号会向指称性符号转化，一般有两种情况：一是认识性符号被事实证明，则成为指称性符号，不管这是可见的事物，还是抽象的假说或设想；二是

人工创造的事物本身有其发展的不同阶段，认识性符号和指称性符号处于不同的发展阶段之中。

另外，文学中的指称性符号有两个来源，一是与客观范畴一致，另一个是与想象、幻想一致，如果我们把前者叫做所知，后者就称为所设。

3.所设

阅读文本的另一个先决条件，是承认作者的文中所设。因为，文学指称性符号及文本与科学一样，除了所知现实的来源以外，还有一个来源是幻想性的，同时是创造性的虚构。也就是说，科学与艺术都有两个来源，一是先有实物，后有符号，符号是对实物的摹写或指称，另一种是先有符号，后有存在，存在是根据符号创造的。



回溯远古，人类之初，这个世界上“客观存在”着什么？且不说电视、音响“卡拉 O K”，请问，有栖身的房，有安睡的床吗？除了蛮荒世界，一群猴子模样的人，还有什么？那么，我们身边的一切都是哪儿来的？柏拉图认为，先有理式的床，后有木匠的床，之后才是画家的床。他把理式归功于神祇，是因为当时人们确信创造乃是上帝的职能，现在，这种问题不用解释，谁都明白，上帝在六天中创造的只是光、空气、山、水、飞禽、走兽及人，是些原初状态的非人工的物质，剩下的人类社会中现有的一切都是人工的，都发源于人类的头脑。所谓的理式绝不应该是来自神的神力，而应该是人的思维活动，人的设计创造能力——虚构。

对于原来存在的物质——木头、泥土等，经过人的思维设计，改造利用，就使它们由“存在→思维→新的存在”：床、陶器；原来没有的东西、由于需要，便通过思维、设计，之后按设计制造，成为一个新的存在。“思维→新的存在”是一切人工合成物的必由之路。这种道理简单得不能再简单了。但是人们现在似乎只承认日常生活用品的实物可以从无到有，却不承认虚构的精神造物也可以从无到有。飞马，这个精神造物，来自古希腊罗马神话。《变形记》上有记载：“珀耳修斯砍下三头蛇发的怪物墨杜萨的头，她流的血就变成一对飞马：珀伽索斯和克律萨俄耳。”[①] 但是，逻辑学家，理论学家们却不肯承认它的存在，为它争论了很久，写了很多书。不错，飞马根本不是生物的马，是幻想中的一种马——形如马，但背上多一鸟翼，不但可以在地上奔跑，还可以在天上飞行。飞马虽然是纯虚构的产物，但它存在的时间－空间，即现实属性也不可否认。当飞马作为一个幻

---

① 奥维德《变形记》，人民文学出版社，1984 年，第 53 页。

想物，一个概念诞生的时候，它就占据了一定的思维空间－时间，在语言中，它以语音(fēimǎ)、[pegəsəs]及词汇“飞马”、pegasus占据了主项的位置，它以自身内涵的规定性——它的母亲，它出生的情况，它的形状，及以后它的经历，宣布其存在。如果人们把看得见，摸得着的物理性当作现实属性的话，那么，当艺术家根据对这个幻想物的外貌的描述画出它的形象，它的存在就由虚构变为可见的图象了，当雕塑家把它的形象用石头或其他物质雕刻出来，它就作为一个实体，一个与巴特农神殿，与石桌石凳，在哲学上等值的实体存在于世了。

这说明，由虚构到存在，由存在到实在，有一个发展过程：

思维构成阶段→词语概念阶段→图纸形象阶段
→实践制作阶段→实物使用阶段

用概念阶段的飞马与实物使用阶段的巴特农神殿相比是不公平的。巴特农神殿也有处于概念阶段的时候，飞马也有与巴特农神殿几乎相等的实物使用的功用：它记录了一个神话故事，与用作祭祀神灵的殿堂有着同样的文化社会功用——据说由于珀伽索斯从墨杜萨被砍下的头颅所喷射的血液中诞生，于是人们相信它能引发诗人的创作灵感，相信经双翼飞马之蹄踏过的地方，常涌出从赫利孔山流下来的缪斯泉水（又称作象征诗歌创作灵感的希波克林泉水)。因而诗人有时呼唤珀伽索斯(代替缪斯)以获得创作灵感。奇怪的是人们只承认石头建造的殿堂的物理性，不承认被概念改造了的石头同样具有物理性。可是，当你的手触摸着罗马城中少女泉边屹立的飞马塑像，你能说这是块石

头吗？就像手摸着飞机的机翼而说这是一堆铝合金？

如果只承认"飞马"是虚概念，而飞马的塑像是"石头"，就是只承认上帝的创造，承认质料，承认原存在，而不承认人工的创造，人类刻在这些原存在上的智慧，这岂不是对人类文明的亵渎？

符号在诞生伊始就分为指称性符号和认识性符号，但随着认识的被证实，认识性符号会向指称性符号转化，当凡尔纳在《海底两万里》中描写"潜水船"的时候，我们说这是凡尔纳的幻想，是认识性符号，但在今天，潜水艇已经成为现实实在物，是个指称性符号了。由认识性符号转变为指称性符号的结果有所不同，有的转变为实用物，有的则转变为欣赏物或崇拜物，但它们都是实在的不同形式，因为实在并不只是生物的实在。所以不能要求飞马，只有当它成为生物的实在的时候，才存在。

认识性符号转化为指称性符号越多，人类的认识就越进步，创造力就越强。

"飞马"向我们证明，一切虚概念、虚构物从同一律的角度说，都不是与现实同一，而是与思维同一，都不是与所知相符——因为所谓"虚构"、"幻想"就是原来人们认识中、现实中所没有的东西；而是与所设相符——它自身内涵的规定性维护它的存在。所以，一个幻想物在它处于观念阶段或作概念使用的时候，是不可以用所知去检验其物理性的。而所设就作为真理的另一个标准在执行它的职责——如果有人说飞马是狮身人面叫堂吉诃德，你会说他错了，因为他违反了飞马自身的规定性。从这个意义上说，规定性也是一种所知，只是这种所知的来源是所设。这就是认识性符号的第三个特点：**判断认识性命题真假值的实际标准之二：所设。**

所设所管辖的范围，甚至比所知还要大，因为人的所知是有限的，在被事实证明以前，人类所谓的知识，都是一种所设。它包括所有的虚构世界，不但有艺术世界，还有科学中的人工符号世界，如度量衡，"米"、"尺"都是人设定的，与自然中物质本质无关，但无论它们自身，还是换算都不可违反"1 米 = 3 尺"的规定。

科学的发明性符号，包括了人对该事物的认识在其中，如录音机，包括了人对磁性、半导体、电磁转换等事物的认识，这些认识性命题已经在实验中经过事实的检验，证明人在这一方面的认识已经达到了符号 = 认识 = 客观存在本质，因此认识性符号已转化为指称性符号，可指称事物本质了。科学中，所设最初是个预想，最终经过实践检验以后，成为科学结论，也可以被彻底推翻，另外，还可以作为解题的辅助条件。文学中，所设永远是个假定，是个给定的推理条件，它设定什么，就是什么，它的专利受到保护，永远不会被推翻。

所设的作用主要在文本内部。可以有两种所设，一是所设主项，可以是形象——上帝、飞马、孙悟空，也可以是虚构的一个具体的时空——太空城、未来世界、历史上不存在的一个朝代等。主项不能违反自身的规定性，堂吉诃德又高又瘦，不允许一会儿又变成又矮又胖；孙悟空是石猴，与众不同，学来了七十二变的本领，因此可以一会儿变鱼，一会儿变成庙宇，只要能力、性格在所设的孙悟空的范围之内，就合理。主项不能违反自身的规定性，说他是人就应按照人的可能的范围，人可以达到的能力来塑造这个人，如冉阿让的力气大，可以一个人顶起一辆车，卡西莫多力气大可以抬起烧水的大锅，都是一般人所达不到的，但是人可能达到的，因而可信，如果是神，那么就按神的可能的范

围，可能达到的程度来塑造神，如大力士赫剌克勒斯的十二大功绩，一夜之间清除三十年未扫的牛圈，杀死九头怪等等，是人所无法达到的，如果神仅仅能凭力气抬起一辆车，就不对头了，跟人没有差别就不是神了。神可不死，神可来无踪去无影，可变化，可上天入地，所有神的特点都可以在所描绘的神身上去体现。这些特点，在现实中找不到——没有神的物质存在，只有艺术中的精神存在，但是只要符合所设，符合这个精神存在自身的规定性，这个概念在文本中就是合理的，就是真的。

二是所设谓项。谓项不仅仅是动作，而且是指所设事件过程，人物命运过程。要在不可能的世界自圆其说，必须不能自相矛盾，不能违反自身所设。不能说于连十七、八岁，在德瑞那夫人家做家庭教师，爱上德瑞那夫人，后来为了往上爬，要娶一位侯爵小姐，德瑞那夫人告发了他，他要枪杀德瑞那夫人未遂，被处决，然后又说，是德瑞那夫人十七、八岁，要娶一位侯爵小姐，打伤了于连，于连被处死。——整个儿乱了套！《胡利娅姨妈与作家》的作者就利用这一点，张冠李戴，把广播剧中的人物与行为完全弄乱套了，造成作者卡玛乔神经错乱的效果，所以，作者如果破坏自己的所设，肯定是神经错乱。在所设之下，没有不可能的事，只要你有解释，即设定条件，于是石头会哭，水会倒流，树会说话，一切都是可能的。所设是想象力的通行证，所设无视所知的任何限制。文本允许的**谬物**是在所设之中，文本不允许的谬误是超出所设范围，违反所设内涵的规定性。

莎士比亚在悲剧《裘里斯·凯撒》中让勃鲁托斯这样对凯撒说："凯撒，已经敲过八点啦。"可是奏鸣报时钟是在公元 14 世纪才发明出来，那时凯撒早已命归黄土。歌德在《浮士德》说法国医生、占星家诺斯特拉达姆斯写过一本魔术书纯属杜撰。这两

个例子都是作者违反所知历史事实；像武大郎被毒死后骨头变黑、爱玛吞了砒霜自杀后，脸色变蓝，口流黑水，都不符合科学常识；即使用红高粱做的高粱酒也只能是无色的，可《红高粱》中的高粱酒像葡萄酒一样是红色的，不符合生活实际，但上述例子都在所设允许的范围内，因此谬物被保护。然而，堂吉诃德在客栈住宿时，坐骑（瘦马）被盗，但没过几天，堂吉诃德又骑上那匹瘦马，风尘仆仆地赶路了；鲁迅的《风波》中六斤打破一只碗，她父亲七斤拿到城里去补，要补十六个铜钉。但结尾却说七斤"捧着十八个铜钉的饭碗，在土场上一瘸一拐地往来。"这是违反所设的例子，是纯粹的谬误，一个优秀作家是应该避免的。

为什么文本可以保护现实中并不实在的存在？可以保护违反日常生活逻辑的谬论？是因为文本是个自足的封闭体系，它在推理过程中的不涉及现实的性质，借用罗兰·巴特的术语，是"不及物性"(intransitivité)[①]，但我们与他的概念在内涵上根本不同。

亚里士多德在《诗学》中说："把谎话说得圆主要是荷马教给其他诗人的，那就是利用似是而非的推断。如果第一桩事成为事实或发生，第二桩即随之成为事实或发生，人们会以为第二桩既已成为事实，第一桩也必已成为事实或已发生（其实是假的）；因此，尽管第一桩不真实，但第二桩是第一桩成为事实之后必然成为事实或发生的事，人们就会把第一桩提出来（注：意即把第一桩当作真事提出来）；因为如果我们知道第二桩是真的，我们心里就会作似是而非的推断，认为第一桩也是真的，例如洗脚一景中的推断（注：伪装乞丐的俄底修斯在洗脚之前告诉他的妻子

---

① 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987年，第114页。

珀涅罗珀，他从前是个富有的人，曾款待过俄底修斯，为了证明这事，他提起俄底修斯当时穿的衣服，参看《奥德赛》第 19 卷 164 到 307 行。珀涅罗珀知道他所说的关于衣服的事是真的，因此错误地推断，认为这乞丐一定看见过俄底修斯。)"[①]

主人公与读者的推理是两回事，珀涅罗珀做的是主人公的推理，不能代表读者。珀涅罗珀做的是一个错误推论——知道奥德修穿什么衣服的人一定见过他，但知道奥德修穿什么衣服的人也包括奥德修本人，珀涅罗珀忘记了这一点，所以，她做结论时，对前提考虑不周。奥德修正是利用了这一点，但他蒙得了珀涅罗珀，却蒙不了读者。读者会因此而看到奥德修的机智，也会看到珀涅罗珀的糊涂。读者做的也不是一种似是而非的推论，而是确定的推论，只是这种推论是处在文本封闭的状态下进行的，不是与现实去对比，让现实去证实或证伪，而是文本中后面的事情证明前面的事情。上帝说四十天后要连降大雨，洪水将爆发，此时这个预言只是个中值命题，无法判断真伪，挪亚信以为真，别人根本不信，读者呢，他不是去看看窗外是否突然大雨倾盆，天降洪水，或者联想现实中是否有过此景，也不用考察历史上是否有过"大洪水"的冰川时期，以检验上帝说得是否为真，而是在下文中，看其作者的给定——洪水真的爆发，证明了上帝对挪亚的预言是真话，尽管上帝根本不是个实在，预言就更不可能存在，文本用后面的事情证明了上帝的真在以及上帝的威力；如果作者想证明上帝在说假话，就会用并没有下雨，也没有发生洪水的事实来说明。相信上帝实在的，相信《圣经》里叙述的一切都确实如此发生过的是宗教，反之，不相信的是无神

---

① 亚里士多德《诗学》，商务印书馆，1982 年，第 89 页。

论，而艺术是承认所给的条件都是虚构的，但是在虚构之中所讲述的道理是作者想要表达的真实。作者要求读者做的，是根据文本中所设的条件来推论所设的结果，或者说用所设的结果来检验所设的各种条件。文本中外结构的一切都仅受所设的支配，即使是来源于现实，完全摹仿现实的外结构中的事件、人物，在作品中也都成为所设，仅仅成为述理的代码。如果读者不承认这一点，不在阅读之前就与作者达成协议，不尊重作者的全权，是无法与作者对话的。

4.统觉背景

阅读理解既然首先是一个推理的过程，就有这样几个前提，在阅读之前，作为读者的统觉背景，为读者所必须具备的。

人们在现实生活中实际判断真伪的标准是所知，在文本中判断真伪的标准是所设，那么，这两者是如何共同作用，成为阅读的前提，或者说如何在阅读过程中起作用的呢？

我们知道，文学中的指称性符号有两个来源：一是所知——所知现实，另一个是所设——想象与幻想。我们先从对所知现实摹仿的这一部分符号或文本的研究，来看所知在文本中的作用，首先符号是与所知现实的关系。在符号、文本形成初期，摹仿是比较明显的。如，象形文字，☼、⊙，但在出现抽象符号以及符号体系形成以后，摹仿的因素就逐渐消失了，符号成为真正的符号。在符号（能指）与所知现实（所指）建立起稳定的关系以后，符号的真正用途就显现出来了。太阳、sun、солнце 与天上的那团火毫无相像之处，但是它们固定所指的内涵，使人在看到

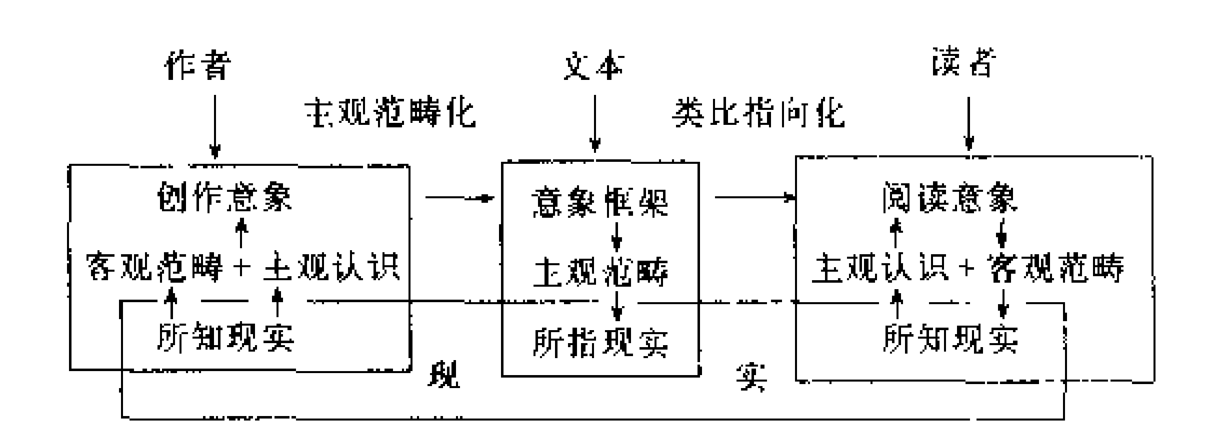
其中一种符号的时候，都会想起他在生活中见到的，他所理解的天空中那可发光的星球，符号的任务也就完成了——点到为止。也就是说，符号、文本的外结构可以有不同的来源，但可以有共同的目的——指向。而且，为了达到指向的目的，被作者引入文本的所知现实，也"不是起源于观察，而是需要。"[1] 这个需要是指向的需要，是叙事表意的需要，因此，所知现实在被作者选入文本，并带有指向意义的时候，同时就具有了抽象概括意义。尽管它在表面上仍是具象的形象，但实际上它再也不是作者心中的所知现实，而是文本中的指向符号，如鲁镇，它的来源是绍兴县城这个客观范畴，但它进入文本以后，就只能是个**主观范畴**了，它代表了一个地域，这个地域由于它的所设作用，人们往往用它指向整个旧中国，它在文本中由于作者把自己的主观范畴——地域这个概念，放在一个客观范畴——绍兴的模式之下，再放入一个可能的世界——鲁镇之中，这时鲁镇在本质上只能是个主观范畴，是个所设。即使是完全再现历史史实的作品，如《淮阴侯韩信》、《战争风云》、《解放》等，也是因为客观范畴与主观范畴的指向要求一致或基本吻合，可以借事喻事，借古讽今，但并不一定以客观范畴借代主观范畴的作品，我们以往称之为"现实主义"的作品就是上上品。作品的价值不在于它的来源，而在于其**社会指向性的涵盖面与准确性。**

必须强调的是，读者按照文本的指向符号，即主观范畴所复原的所知现实，已不是作者原有的所知现实了。所知－现实有三层含义，或者说有三个阶段，一个是作者心中的所知－现实，或者是文本前的现实；一个是文本中描绘并指向的现实的主观

[1] 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987年，第114页

范畴，这其中包括想象根据需要所做的修改与润色；另一个是读者所知，或在统觉背景中的现实，即文本后的现实。这三个阶段，虽然都统称为现实，但现实－所知的范围是不一样的，就像赫拉克利特所说的河水一样，每次过的都不是同样的河水。荷马所知的现实与现代人所知的现实肯定不是一回事。现代人通过史料了解的古代现实也与古代人了解的古代现实不是一回事。所以，我们参考艾布拉姆斯的"世界、作品、艺术家、听众"的示意图[①]，与朱立元先生的"创作意象、阅读意象"的示意图[②]，把我们所理解的作者和读者与所知现实的关系标志如下：

其一：



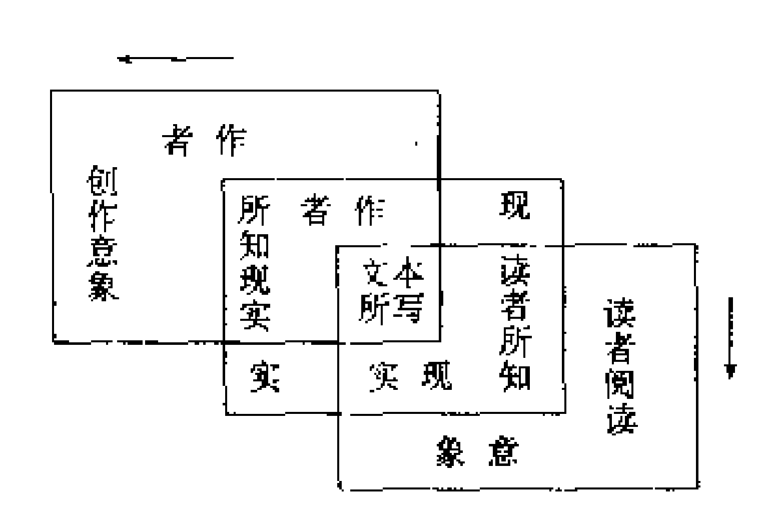
创作意象与阅读意象的形成，都要靠三个不同的所知－现实去组织。创作意象与阅读意象之不同是所知现实之不同造成的。文本产生的年代越远，这一点就越明显——即使文本是对所知现实做了描述性的摹仿，这也是很短的一瞬，即创造文本的那一次或几次，但读者千百次地阅读，文本就做了千百次的指向——除了指向作者的所知现实以外，还指向读者所知现实中类似的

① 艾布拉姆斯《镜与灯》，北京大学出版社，1989 年，第 6 页。

② 朱立元《接受美学》，上海人民出版社，1989 年，第 109 页。

现象。即使作者与读者的意象不相同，所知现实不相同，只要文本的对话形式存在，读者能够解读对话形式，它就可以用读者所知现实去填补作者所知现实。即用文本所写的命题、道理，不是表面的外结构的，而是深层的最终文旨的意义，去与自己所知现实中类似的情况类比。这是所知在阅读过程中的第二个作用，所以，所知现实在创作时起一定作用，最多的、关键的作用是在阅读时——文本所指的现实，读者以自己所知现实去填补的现实，是一系列与文本中的所指现实类似的，活生生，千变万化的现实。由于读者所知现实的不同，才会出现“有一千个读者就有一千个哈姆莱特”的现象。

其二：



作者与读者如果处在同一时代，或生活在一起，有共同的所知，那么他们之间的关系就会是第二种状态，如两个熟悉的人的通信，所知重合的部分就相当多，相互理解的程度就相当大。作者与读者理解上差异是存在的，但并非完全不能相互理解，否则，我们岂不是将无法理解前人的文化遗产，岂不是将重新走下巴比伦塔？——即使上帝已死，上帝的惩罚犹在。

我们现在可以就所知与所设及其关系作个简短的结论。

我们与罗兰·巴特的“不及物性”的分歧在于，我们所说的不

及物性是指文本在述理期间是封闭的，不靠现实证实与否，而是靠文本自述事实证明，无论文本中发生了什么事——第三次世界大战，世界毁灭，都与现实世界的真实毫不相干。不是说现实中有了才写，也不是说，文本中写了就必然会发生，而是说所写在文本的整个所设中自圆其说，如果发生了三战，会是什么样，《翌日》就描写了三战爆发的情景，庆幸的是，这种情景我们在现实中还没有看到。从这个意义上可以说，"叙述作品中'所发生的事'从(真正的)所指事物的角度来说，是地地道道的子虚乌有，'所发生的'仅仅是语言，是语言的历险。"[①] 但文本的事件是述理过程，文本的多义表达有着比单义表达更广泛的指向，它指向一切类似事物。也就是说，文本还具有指向现实的作用，从这个意义上说，文本是及物性的。莎士比亚把哈姆莱特置身于丹麦，人们也免不了要用丹麦王室的情形与英国王室类比。文本无意拉开作品与实际生活的距离或者缩短所指与能指的距离，是读者所知现实的不同，拉开了作者所知与读者所知、读者与读者之间认识现实的距离。所以，文本并非与现实绝无联系，所知是文本联系现实的桥梁，文本与现实的联系不在于摹仿，而在于指向，因为，非摹仿的、虚构的主观范畴同样可以起到指向现实的作用。

如果只看到文本在叙述时的封闭性的所设氛围，看不到文本对现实的类比指向作用，就会把文本只当作不及物的"语言的历险"，而看不到文本的现实性指向的社会功用。如果看重文本对现实的摹仿，而看轻文本对现实的指向，就会看不到现实的真正作用，就是割断了文本与现实的联系。巴赫金非常强调文本

① 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987年，第114－115页。

的社会性指向，而且，社会性不仅仅指指向的现实性，还指现实性指向要具有一定的社会意义，有代表性的社会思想性，文本才会有价值，有意义，文本才会超越思想品格不高的文字游戏。[①]要补充的是，社会指向性不等于政治倾向性，也不等于人性，而人性是因为涵盖面大，才被当做普遍性，甚至社会性的。

如果我们现在再来看索绪尔的符号学的话，我们要强调的是，一、能指指向所指时，绝大部分不是与现实中的所指一致，即"符号＝客观存在"，而是与思维中的概念一致，即"符号＝思维"，所以，在文本中，甚至不是与客观范畴同一，而是与主观范畴同一。

二、由于单义直接表达与多义曲折表达所使用符号的方法不同，单义符号的所指与多义符号的所指有差异，两种符号不可同日而语。

所知在文本中有这样几个作用：

1．所知与所设是衡量真假的两个标准。

真实标准 \ 命题性质	符号性质	
	单义直接表达（科学）	多义曲折表达（艺术）
指称性命题	事实（所知之一种）、所设	所设
认识性命题	所知、所设	所设、公理

2．对读者的要求：必须与作者的所知基本一致；必须承认作者的文本所设。

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第98页。

3.在阅读过程中，读者在读到词汇，即能指时，可根据所知构成意象，找到其统觉背景中的所指，与所设一起作为衡量所写的真伪的标准。并在所知与所写的差异中，体味文本的性质，处于哪个世界，可能的世界，还是不可能的世界，是什么样的语言风格，讽刺的，幽默的，夸张的，荒诞的，等等。

4.上述信息都参与文本最终文旨的获得，在获得文本最终文旨以后，用最终文旨所指与读者所知现实类比，从而完成对现实的指向（性格、情节也可以直接指向现实）。

5.所知与所设可以相互转化。在把所知现实当做主观范畴，使之进入文本成为所设的时候，所知转化为所设，比如拿破仑、唐明皇、巴黎、纽约；而文本在社会流行以后，其所设就转化成所知保留在人们的记忆中，如《堂吉诃德》所设的堂吉诃德的形象，以及反骑士小说的叙述模式都在阅读骑士小说或《蝇王》的时候，就转化为所知，相对于新文本的所设，即先阅读的文本的所设，已转化为后来阅读的文本的所知。

读者与作者统觉背景中有关真实的标准不改变，文学理论中、审美中的理论范式也不会改变，理论与实际的阅读过程、审美过程不符，理论永远无法指导创作实践和阅读审美实践，读者在阅读文本时，会由于对真实的谬见而无法与作者取得真正一致的立场，导致对话无法实现。

因此，所知参与阅读的过程，与其说是心理过程，不如说是思维过程，或推理过程，确切地说，理解首先是建立在推理过程上的，从这个意义上讲，所谓阅读文本的审美的心理过程，实际上首先是一个推理过程。康德所讲的判断力应该首先是推理过程中的判断能力，然后才可能是审美过程中的判断力。有了这些判断力，才谈得上理解，才谈得上对话。同时应该承认所知

与所设是阅读的前提，因为这两者是推理－理解的前提和作为参照系的辅助手段。

综上所述，巴赫金所讲的统觉背景，我们把它具体分为两部分，所知与所设。

应该注意的是，统觉背景还有这样几个特点：

统觉背景的获得是逐渐完成的。洛克从语义学的角度也发现了这一点。一个完整的统觉背景是该事物的全部内涵，而个人对全部内涵的掌握是有一个过程的。就从对“黄金”的语义的掌握来说，一个小孩可能只知道黄金是黄色的，他甚至可能把黄铜认作黄金，随着生活经验的增长，他对黄金的认识也会不断增长，当他了解了黄金的价值、性能、用途等等，有关黄金的一切知识，他才具有黄金的完整的统觉背景。

因此带来统觉背景的第二个特点——统觉背景在读者那里会因人而异。不同的统觉背景层次会拥有不同的人数，这就是接受美学所说的“读者群”。作者创作时对读者统觉背景的揣摩，不是根据个别人的具体情况，也不是根据职业或身份，而是根据一定的统觉背景的层次，读者的统觉背景的知识水平＞或≥作者预测的对象，他就可以解读作品，而我们也是根据文本中作者预测的统觉背景的知识程度来确定作品的读者群的，所以，有些作品虽然是儿童题材，却不是写给儿童看的，如《蝇王》，原因就是作者预测的统觉背景大于儿童所掌握的程度。

有些统觉背景知识，如特殊职业的具体情况、专门知识，是一般读者很难获得的，作者在文学本中需要给定或交代。

第 3 章

叙事文本中的对话性形式

任意曲解中，不会再有对话。

——吕格尔

一个理论如果能够成立，它就必须能够解释它所包容的范围中众多的类似现象，它就不仅在它产生的范围内适用，而且适用于一切与其类似的范围，才能说明它具有普遍性，具有真理性价值。巴赫金的对话理论如果能够成立，不仅要看在它阐述时，在它所分析的材料中能否自圆其说，还要看它能否经得起在其他材料、其他文本的分析中的实践检验，或者说，对话理论应该不仅适用于巴赫金所分析的复调小说的创作者陀思妥耶夫斯基一个人，而是适用于所有有类似现象的其他作者。而且，对话理论中诸如作者与主人公的关系、作者与读者关系本身就是一些普遍性的范畴，是一切作者都会遇到问题，他们会由于处理这些关系的方法不同而各具特色。巴赫金本人把对话性的研究对象从陀思妥耶夫斯基扩大到托尔斯泰，也是表现了他想要使对话理论获得普遍意义的一种愿望。然而，遗憾的是，由于历史的局限，对话理论预设的许多范畴还都是空白。因为，如果我们以巴赫金的对话性的定义：在人与人的意识关系中，出现类似对话的"同意或反对关系，肯定和补充关系，问和答的关系"来检查文本

的各个层次，诸如叙述体态、叙述语式[1]，叙述方式，叙述结构的话，我们就会发现各个层次中都有各种不同的对话性标志——对话性形式。对话性形式分两种，一种是形式本身包含对话性，如巴赫金所指出的独白叙述中的双声语，思想意识中的对位关系，是作品内部对话性关系的体现；另一种是作者与读者对话的具体形式手段，是作者要求读者配合所留下的空白——有的要求读者有相应的读者统觉背景，有的要求读者完成推理，自己得出结论，甚至要求读者自行组合情节，自行结构文本。当然，前一种形式也需要读者体会和理解才能最后实现。而对这些现象巴赫金并没有论及。我们的任务，就是以巴赫金的对话理论为基点，分析现代小说中对话性形式的诸种现象，同时检查对话理论本身的适用性，从而填补这些理论空白。我们分三个层次来叙述：叙述体态，叙述语式和叙述结构的对话性形式。

1.叙述体态中的对话性形式

叙述学中的叙述体态是指人物与叙述者的关系。我们在谈论叙述体态的时候，范围要大一点，因为要讨论体态，首先要论及叙述主体，包括说者与隐身的说者，即双声语中另一个说者；其次要论及叙述主体与叙述视角的关系；还有作者与人物的关系；作者与读者的关系；人物与读者的关系。这些关系最后都反映到叙述体态之中，甚至集中表现在叙述人称上。

---

① 术语叙述体态、叙述语式、叙述频率等均为叙述学范畴，见《叙述学研究》。

a.他人话语与个性命题

在文本中，我们从第一句话起就碰到的，是叙述者，不管他代表作者，还是扮演作品中的一个人物的角色。叙述者是叙事文本中的无冕君王，叙述者－讲故事的人是文本中的“说者”。

叙述者的面貌是时常改变的。在这个文本中是主人公，在那个文本中是作者，或者三位一体，而且，巴赫金发现在叙述者的独白陈述中还隐含着另外的叙述主体，这就是有名的双声现象中的另一个主体。这个主体有时候是说者，有时候同时又是听者，一个潜在的听者，秘密对话的对话者。这些现象，巴赫金已经为我们描述过了。我们要打破砂锅纹（问）到底的是，这个隐秘的说者是如何在叙述者的声音中，在别人的声音中，发出他的第二个声音的？巴赫金告诉我们，是由他人话语来完成的。他在解释他人话语时，强调了他人话语的社会性，甚至批评了有些批评家只重视作者话语个性风格的现象[1]。但是，巴赫金没有考虑到另外一个意义上的个性。从绝对意义上讲，每个人的话语都来自他人话语，来自社会，人们只有用社会性符号，社会性语言方式，话语习惯，才能进行对话，换句话说，我们所运用的语言的砖瓦都来自他人话语，来自社会，但用这些语言材料组成的语句，即建筑的方式、程式，可能是规范化的，也可能是个性化的，然而，在语言符号的参与下做出的具体判断，建筑的成果，只能是个性化的，我们叫它**个性命题**。

进入双声语的他人话语，只能是具有强烈个性特点的个性

---

① 巴赫金《小说话语》，载《文学与美学问题》，莫斯科，1975年，第72－73页。

命题，才能具有指向隐秘的另一个说者的标记功能。因此，充当双声语中隐秘说者与听者的角色的，**不是他人话语的社会性，而是个性命题的个性**。因为人的精神活动是由思维以单个主体独立进行的，所做的判断首先是个性的。牛顿创立了牛顿力学，欧几里得给世人留下了几何原理，塞万提斯讲了堂吉诃德的故事，每一个以个人姓名命名的学说、公式，都是社会对思维个性予以承认，予以尊重的表示。有时，个性命题会被认为是社会性的他人话语，这是因为，个性思维悟出了自然界的规律，真理性之强大，掩盖了思维的个性，但是即使是真理，公认的公理，也必须由一个人第一个提出来，这就说明，真理诞生的时候，最初也是一个个性判断，是个个性命题。但是，即使一个非真的纯粹的个人判断，如哥伦布错把美洲当印度，中国人错把猫熊当熊猫，也会获得公共性，是因为个性命题进入语言交流以后，在不断地重复、使用、研究它的时候，渐渐忘记是谁首先这么讲的，特别是在没有文字记载时代，是谁尊太阳为阿波罗神，谁把太阳比作狮子，谁把人叫做人的？它们加入思维的社会循环太久了，人们已经把它们的规定性作为概念接受下来，人们只记得它们是公共的精神财产，它们已经约定俗成，甚至会被认为是集体无意识。有的命题是每个人都可以感受到并表达出来的，如太阳白天出现，月亮晚上出现，夏天热，冬天冷，我们只是感觉不到判断中的个性差异罢了。

然而，在并非人人都可以涉猎的领域，如各种科学研究领域，命题的个性化就显露出来了，至今人们不得不以科学家的名字命名那些独创的，发明的定理、公式、新模式、新产品。而文学作品中的任何命题都强调个性，不管这个题目多么大众化并作为母题被反复过多少次。就拿对太阳的判断——文本中为描写

——来说，它因人而异，因心境而异，因而千姿百态——桑丘的太阳是全世界的火把，天空的眼睛；邓刚的太阳是个鸡蛋黄；老鬼的太阳是血色黄昏；在肖洛霍夫笔下，葛利高利的太阳，在阿克西尼娅死后，是黑色的。于是，每个人几乎每天都可以见到的太阳，在各个不同的命题中显出个性本色。

个性命题容易被误认为是公共命题，另一个重要原因是推理程式被调整为相互一致，因而使判断趋于一致。集体无意识说、原始思维说，都认为人类思维处于原始思维阶段时，初民仅具有集体意识，即众人的判断与推理方式不自觉地相互一致。无论是迪尔凯姆的"集体精神"，还是列维－布留尔的"集体表象"，以及融恩的"集体无意识"中的"集体"，它们"主要指的就是在自然民族中个体意识对集体意识的绝对服从，以致意识不到个性意识的存在。"[1] 实际上，集体意识中的个性意识或个性命题也是不可否认地存在着。而处于原始思维阶段的命题，或由于共同可感的判断对象，或由于不记得第一个判断者，加之命题在非常局限的交流环境的流传中，淡化了个性。并且，也正是由于地域限制，民族生活圈的限制，在强权的制约下，在禁忌的威慑下，人们被迫接受来自王权、巫师的个性命题，接受其推理方式，使判断趋于一致。

我们可以引用卡西尔在《语言与神话》中列举过的，史比斯叙述依韦部族"瞬息神"的来源的例子，来证明个性命题成长为集体意识的过程：

> 据说当第一批定居者抵达安抚洛城时，其中一人恰好站在一株又高又大枝叶茂密的面包果树下。一看到这株

① 朱狄《原始文化研究》，三联书店，1988年，第63页。

树，他就感到一种莫名其妙的恐惧。他去寻找祭司以求对此事作个说明。他得到的答复是那株树是位神，想同他一道生活并且受他的崇拜。因而，他的恐惧是一种迹象，据此他就得知有神在向他显灵了。[①]

也就是说，当普通人由于对生活现象迷惑不解，便去找祭司时，祭司对该现象做出判断——即产生一个个性命题，许多普通人接受这个命题以后，就拥有一个相同的命题，就处于共同的思维方式之中，形成所谓集体意识。

同样，现代人的所谓理性思维也是由个性命题成长为集体意识的。亚里士多德的三段论式的形式逻辑出现以后，人们根据它调整自己的思维方式，也就使判断在理性上统一起来。苏格拉底与他的弟子、朋友的谈话，正是他以辩证法调整他人思维方式的过程，尽管那时三段论式的形式逻辑并未被整理出来。卢卡西维茨在《亚里士多德的三段论》中说到亚里士多德"在柏拉图的《对话集》中发现了许多那样的三段论。"[②] 即使是经过调整，由于接受的程度不同，集体意识也不会完全相同。特别是现代，由于人类生活的区域扩大，接受也有了选择，有了个性，因此会在同一区域共存着许多相互对立的集体意识——各种团体、党派、流派，这种团体集体意识就像行话的性质一样，是个性命题被局部接受，个性命题局部社会化的表现。对于其他人来说，这些团体集体意识仅仅作为"所知"被知道，而不是被接受，加入思维的社会大循环。

认识到命题的个性本质，才能解释为什么在不点名的情况

---

① 卡西尔《语言与神话》，三联书店，1988年，第50页。

② 卢卡西维茨《亚里士多德的三段论》，商务印书馆，1991年，第53页。

下，我们可以立即确认某命题的主人——提到“一切皆流，无物常住，……不能两次走下同一条河。”我们就会知道这是赫拉克利特的名言；提到“懂得了起源，就懂得了本质。”我们知道这是启蒙主义者的金言；提到“我反抗，故我在，”是加缪的座右铭。我们只有承认个性命题，才能承认说者的主体性在文本中的体现，命题没有个性，主体性就是一个空架子。如果一个人总是在不断地重复别人，人们看到的只是被重复的他人的主体性，而重复者不过是个传声筒，完全丧失了自己的主体性。

巴赫金应该承认，带有强烈社会性的他人话语：权威话语、行话、社会流行语等，都是个性命题在交流中的变体：权威话语是权威人士的至理名言，实际上是社会公认的，承认其真理性、公理性的个性命题；社会流行语，如报纸上出现的政治或时事流行语，是不记名的个性命题——它总是由一个人首先提出来，之后得到公众认可的，只是我们不知道这第一个人是谁罢了；行话是局部认可并使用的个性命题，所以，一切具有公共性的他人话语，在它出世伊始总是一个个性命题。**个性命题是他性的标志。**如果我们只承认他人话语的社会性，而不承认他人话语具有独立的自我意识，不承认它首先是一个自我独立判断的个性命题，不承认个性的话，那么他人话语将不存在。因为，他人话语是他人自我意识在使用社会话语的情况下，对社会意识的赞同与反驳，他人话语没有独立意识，将无法与社会对话，无法与自我对话，也无法进人文本，无法进入作者主体意识。如果巴赫金不仅承认他人意识，而且承认自我意识，就应该承认个性命题。话语中的言辞属社会，但话语中传达的判断属自我意识，属个性。

后结构主义者比巴赫金走得更远。朱莉娅·克利斯蒂娃在巴赫金“关于‘对话性’和‘复声部’的观念中推演出来的”“互文

性"(intertexuality)概念。她认为,"任何文本都好像一幅引语的马赛克镶嵌画,任何文本都是其他文本之吸收与转化。"[1] 他们称之为"这一概念不仅指明显借用前人的词句,而且指构成文本的每个语言符号都与文本以外的其他符号相关联,在形成差异中显出自己的价值。根据这种原则,世间根本就不存在文学'独创性'这种东西,也没有什么堪称'第一部'的文学作品,所有的文学都是'互为文本'的。"[2] 他们所谓"引文","前人词句","与文本以外的其他符号相关联"的语言符号都处于他人话语的内涵之中。

作家的创作是将他人话语、他人意识与自我意识、个性命题交织在一起的。如果作家对生活的判断,即个性命题,缺乏个性的话,尽管情节、人物与其他作品不同,也会因为命题雷同使作品令人乏味。文本中确实有"互文性"的现象,那是在引用典故、格言、权威话语的时候,他人话语进入文本;在摹仿文体的时候,他人话语进入作品结构,使该文本与以往的文本发生内在联系。在理解《堂吉诃德》时,需要首先理解骑士小说,即了解以往的规范的骑士小说,是海德格尔所说的"前理解"或尧斯所说的期待视界所包含的内容,但不能因此否认作品的独创性。巴赫金从没有否认文学的独创性,解构主义如果因为互文性而否认独创性的话,就太过分了。

而解构主义"在形成差异中显出自己的价值"的观点,却从另外一个角度支持了我们的看法。我们认为这个差异不是差在

---

① 赵毅衡《文学符号学》,中国文联出版社,1990年,第253页。

② 马驰《叛逆的谋杀者——解构主义文学批评述要》,中国人民大学出版社,1990年,第68页。

文字的使用上，而是差在个性命题上。没有自我意识对文字的组构，文字将是一片散沙，没有各个独立的自我意识，也不会有他人意识，不会有交流——试想，完全处在集体意识状态中的人们，说着同样的话，有着同样的思想，你说的跟我说的全是一样的，有什么好交流的呢?

当然，这不是说，个性命题不可以转化成社会性的他人话语，相反，我们不但承认个性命题不断地向社会性的他人话语的转化，而且强调在个性命题被他人接受以后，便渐渐具有公共性，并起到统一思想，统一意识的作用，无论是原始思维的"集体无意识"，还是现代理性思维的"范式"、"思潮"都证明了**个性命题成长为集体意识的过程**，而不是原初就是个集体意识。个性命题转化成社会性的他人话语以后，会形成某种固定的模式。这时对这种模式的借用或模仿也带有社会性，这是巴赫金所指出的社会性话语进入个人语言的情形之一种。但这时命题的公共性不可能，也不可以代替、抹杀个性命题的个性。在他人话语中，个性命题是第一性的，特别是它产生之时。

这里讲到的个性、公共性与第二章讲到的共通性有联系，但不是一回事。个性命题的判断处在公共使用的他人话语、社会话语的背景之中，所做的判断或多或少地会受到社会思潮或社会思维方式的影响，在它以与众不同的差异性参加社会交流，以便通过传播成为公共性命题的时候，需要遵守使人相互理解的具有共通性的对话性原则。

巴赫金阐述了他人话语在文本中的作用，我们补充了与他人话语在思维交流过程中共同起作用的另外两个因素：个性命题与共通的对话原则。只有在这三者的共同作用下，思想对话才能完成，他人话语才能起到它应起的作用。如果没有个性命

题的独立性，他人话语也不会有他性，在它作为一种声音进入说者的话语时，将因为没有标志而使两种声音混为一谈。应该说明的是，他人话语有时不只是一个概念，一段话语，它可能是一个人的经历，鲁滨逊在岛上的经历，祥林嫂的一生，它可能是一种性格，葛朗台，阿Q，也可能是一本书，一种学说，是指那些由个人创造出来，并得到社会认可的思想意识成果。它进入文本的方式，也各不相同，应据它被引入话语的情况而定，如"神话模式"就是神话故事作为他人话语被引入小说结构的一种样式。

被引入的他人话语的主体，还可以指出双声对话的时间跨度。如果引入的是以往的作品，显然是与前辈对话，如果引入的是当代思潮，那就是与同辈对话。与读者的对话永远是面对未来的，并且不是用引入他人话语的方法，而是用文本中留有空白，要求读者解构结构的方法，即采用我们上文讲到的第二种对话形式。

只有当我们弄清楚，引入双声语的他人话语的本质不是作为纯语言材料的他人话语的社会性，而是话语用词、思维方式、表达方式具有鲜明个性色彩的独立判断的个性以后，我们才能够更深刻地理解双声现象，才能够理解在复调中作为某一声音出现的他人话语。个性命题作为他人话语，作为声音，在文本中最明显的表现形式，是以一某个人物的话语或思想意识方式出现的。普鲁东的无政府主义（个性命题）在社会上传播以后，被涅恰耶夫之类接受下来，命题取得了社会性。在作品《群魔》中涅恰耶夫反过来成为这种思潮，即社会性的代表人物，我们在这里并没有讨论陀思妥耶夫斯基在《群魔》中所作的个性命题的判断，没有从思想上评论他在作品中的政治倾向，而是仅从叙述的

角度说明陀思妥耶夫斯基选择了具有代表性的个性命题，是个性命题在传播以后得到了一定的社会认可的个性判断作为人物思想意识，因而使声音——文本中人物所表现的个性判断，具有极强的社会性。在文本中，社会性便可以由个性命题来代表。个性命题→社会性命题→具有社会性命题的个性，这是个性命题与集体意识相互转换的另一个方面。

有了这样的认识，我们就可以对巴赫金的双声语的理论表示认同，就可以体会在叙述者的独白陈述中隐秘的另一个或几个主体的声音，就会明白为什么在同一句由社会性话语组织的语句中会产生两个不同的个性命题，而这两个个性命题又会具有他人话语的社会性。有了这样的认识，我们就可以在同一声音中听到两个判断，在这不同的判断中听到对话、甚至争吵。

b.作者、叙述者、人物——视角

在未引用他人话语的情况下，叙述者的话语本身就含有第二个或不断变换着的第三个隐秘的叙述主体，它可能是在叙述者后面的那个文学主体——作者，也可能在叙述者前面的那个文学主体——主人公。这三个主体组合的三角关系很复杂，本质上是叙述的视角问题，即不管是作者描写主人公，还是主人公自述，还是作者找了一个替身——叙述者，都会有一个叙述的出发点。作品中叙述视角的方式方法变化多端，理论界对视角的分析方法也各有千秋。我们仅把叙述学的两位有代表性的理论家托多洛夫与日奈特的分析与巴赫金的分析进行比较鉴别，如下：

	原术语	为比较而取同一的简化形式	作者态度的人称标志
巴赫金：	2. 作者掌握主人公	作者＞人物	他
	3. 主人公即作者	作者＝人物	我
	1. 主人公掌握作者	作者＜人物	你（他人之我）
			为比较而取同一的人称标志
托多洛夫：	1. “从后面”观察	叙述者＞人物	他
	2. “同时”观察	叙述者＝人物	他，我
	3. “从外部”观察	叙述者＜人物	他[1]
日奈特：	1. 无焦点或零度焦点	叙述者＞人物	他
	2. 内在式焦点	叙述者＝人物	我，他
	3. 外在式焦点	叙述者＜人物	他[2]

巴赫金的理论，我们在第一章阐述过，不重复。

托多洛夫的“叙述者＞人物”是说叙述者比他的人物知道得更多。作者不用费心向我们解释他是如何获得这种认识的：他可以看到墙壁里的东西，也可以看到他的主人公头脑里的想法。他的人物都对他毫无隐瞒。这是上帝视角的叙述，叙述者全知全能，人物只知道份内的事。托多洛夫也举了《三死》的例子来说明这种情况，与巴赫金相同，他认为，因为主人公之间没有对话，理由是他们之中没有一个能看到全部三个故事，所以，叙述者做的是“从后面”的观察。[3]

叙述者＝人物（“同时”观察）即叙述者和人物知道得同样多，在人物没有找到对事件的解释之前，叙述者不能向我们提

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第298页。

② 同上，第243页。

③ 同上，第298页

供。叙述可以用第一人称或第三人称，但“总是根据同一人物对事物的观察：结果显然会不一样。”卡夫卡创作《城堡》，最初是用第一人称，直到创作后期，他才改用第三人称叙述，但仍然使用“叙述者＝人物”的体态。福克纳不断改变人物叙述，但有一个宗旨——“是以一个人物或他大脑的‘剖析’作品有意识叙述。”①

叙述者＜人物（“从外部”观察）叙述者比任何一个人物都知道得少。他可以仅仅向我们描写人物所看到、听到的东西等等，但是他没有进入任何意识，这种纯“感觉主义”是一种传统，叙述者是一个旁观者，一个什么也不知道，什么也不想知道的旁观者，不知道人物在做动作时在想什么。②

日奈特的无焦点或零度焦点叙述文中，是古典叙述者，即叙述者＞人物；内在式焦点，即叙述者＝人物；外在式焦点，即叙述者＜人物。

这三种分类方法，从各个不同的角度提出了体态这个范畴应有的因素：作者、叙述者、人物、焦点或视角。它们不应该相互排斥，而应该相互补充，共同解释体态的本质。日奈特的视角讲得比较清楚，但没有指明是作者的焦点还是叙述者的焦点，而单用作者，或单用叙述者，无法注明视角的范围。如内在式焦点，作者＝主人公，叙述者＝人物这种类型。作者是主人公，但未必同时又是叙述者，如卡夫卡的《诉讼》，K就是作者卡夫卡，《安娜·卡列尼娜》中的列文就是列夫·托尔斯泰，但是第三人称的叙述指明叙述者并非人物。像《地下室手记》叙述者是主人公，但却

---

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，，第299页。
② 同上，第300页。

不是作者陀思妥耶夫斯基。再如《喧哗与骚动》，如果它是几个内在式的变焦的话，叙述者＝主人公，但作者是几个叙述者－主人公的集合，因此，作者＞主人公。具体作品情况很复杂，难以一概而论，而且，几种划分方法的侧重点不一样。外在式焦点与从外部观察的叙述者＜人物，是指作者并不比主人公知道得更多，这一点与巴赫金的作者＜主人公相同，不同的是，前者是把人物当作客观观察对象、指述对象，像桌椅板凳一样的物的对象，把人物当作一个“他”，巴赫金是指作者对主人公的态度，不是把主人公当作客观的物化对象，而是当作一个对话者主体，当作一个“你”，他用人物的意识、感觉表白、揭示人物自己，在作品中使用第一人称“我”——他人之我。从这一点上讲，应该算内在式焦点。如果我们把作者、叙述者、人物三者整个排列组合的话，它们之间的关系远不止三种类型：

1. 作者 ‖ ‖ 叙述者＝人物	卢梭的《忏悔录》一类自传体小说。他把自己的面目赤裸裸地揭露在世人面前。作者、叙述者、人物，三者完全合一，实在难得，是一本奇书。
2. 作者 ∦ ∦ 叙述者＝人物	《蜘蛛女之吻》的叙述者是两个犯人，全书是从头到尾的对话加两个文件的抄本，作者显然不是人物莫利纳和瓦伦第，他们是叙述者，是人物。
3. 作者 ∦ ∦ 叙述者≠人物	《呼啸山庄》的作者不是叙述者洛克乌德先生，也不是人物希刺克利夫。
4. 作者 ‖ ‖ 叙述者≠人物	《安娜》的托尔斯泰似乎分成了两个，一个是叙述者，基本是站在作者立场对俄国社会进行主观描绘；一个是人物列文，是托尔斯泰思想的代表，列文的生活是他自己生活经历的写照。作者＝人物，作者又＝叙述者，但人物≠叙述者。福楼拜在《包法利夫人》中也处于这种地位——福楼拜自称是包法利夫人。

5.　作者　　这是古典的，也是最常见的叙述体态。
　　　||　　≠
　叙述者≠人物

然而，我们感兴趣的，并不是这些体态的排列组合，而是作者、叙述者、人物之间的关系。我们想要研究的是三者之间除了巴赫金所说的“主人公掌握作者”这一类的对话性关系以外，是否还有其他对话性关系。如果有另外的对话性关系，它们的对话方式又是怎样的。

作者、叙述者、人物之间的关系，反映到叙述方法上就是叙述视角问题。叙述视角的设定，是个纯技术方面的叙述技巧问题。它可以由作者根据需要任意设定，即可以设定叙述者的叙述人称，处在哪个人物的视角以及观察世界的范围，描写内心感受世界还是外部行为世界等。而这种视角的大小，内在与外在的所设条件并不能反映作者的所谓客观态度，相反，由于小说本质的虚构性、视角的设定性、文本符号与主观范畴的一致性，使视角由其具体形式传递了作者在语句、情节以外附加的主观评价信息，主要表达了作者两个方面的态度，一是作者的叙述态度，二是作者对主人公的道德评价态度。

作者的叙述态度包括对主人公的叙述态度与叙述方式的态度。作者对主人公的态度，巴赫金已经为我们描述过了，主要指作者把主人公当作一个被描写对象，当作一个“他”介绍给读者，还是把主人公当作一个对话对象，当作一个“你”与主人公谈话。

一个故事从什么角度叙述，虽然是个技巧形式问题，但形式对最终文旨的获得有着重大影响。最终文旨，巴赫金曾解释为作者原意（замысел автора），在创作过程中，在作者预测了读者接受心理以后，将叙述角度改变的时候，最终文旨就受到视角的

折射或伪装、或扭曲，读者要想获得这个最终文旨，必须首先拆除伪装。

视角作为伪装，一是出于作者追求真实的用心，二是叙述的需要。我们把叙述视角分为"叙述视角＞人物视角"(即全知型)与"叙述视角＝或＜人物视角(即局限型)二种类型，来看一下伪装如何表达作者的主观态度。

在叙述视角＞人物视角的叙述中，不管作者是否有意追求真实感，他在叙述方式上都已经坦率承认自己在虚构，特别是在可能的世界的范围内，无所不知，包括人临死前几秒钟的心理活动，就使可能世界走向不可能的世界了。在叙述时，强调因果关系，什么原因引起的结果，为什么主人公这样做，他这样做的思维过程，作者详细叙述这些过程的同时，把自己的艺术推理过程也都一一叙述出来了。并且，把他认为是原因的推理条件统统介绍给读者，使读者根据这些条件跟着作者的思维走，巴尔扎克就是这样。

与此相反，叙述角度＝或＜人物视角，在叙述方式上竭力否定自己在虚构，以尽量站在人物视角或叙述者视角可能的范围内叙述，以追求"真实感"。这里要做一个区分，就是主人公视角与追踪主人公行为的叙述者的主观镜头是两回事。像《喧哗与骚动》的第四章，有人认为是从佣人迪尔西的视角写的，其实是叙述者就像扛着一架摄像机一样，把佣人迪尔西作为追拍的对象，记录了她所有的行为，而在这些行为中折射了小昆丁逃跑的结局。其实主人公视角与追踪主人公行为的叙述者的主观镜头的叙述方法是人物视角演变发展的两个阶段。最初的主人公视角是以追踪主人公行为的叙述者的主观镜头的方式完成的。像巴赫金讲到的陀思妥耶夫斯基在《温顺的女性》中，主人公的"叙

述的过程持续了几个钟头，断断续续，形式上颠颠倒倒：他时而自言自语，时而好像在说给一个看不见的人、一个裁判员听。”而陀思妥耶夫斯基所说的这故事中的幻想成分指的就是这种有一个速记员暗中听他说话，并且按他所说的一切记下来（然后我在记录上加工）的假设。陀思妥耶夫斯基还提到维克多·雨果的《一个死囚的末日》“几乎用了同样的手法。他虽然没有引出一个速记员来，但他作了更加不可信的假设，他假设一个判处死刑的人能够（而且有时间）不仅在他的最后一天，而且在最后一小时，甚至完全可以说最后一分钟写他的手记。但是他如果不作这样的幻想，那就不会有这个作品——这个在他写的所有的作品中最最真实、最最符合实际的作品”[①]。虽然速记员不但记录了主人公的行为，而且记录了他的心理活动，但连作家自己也不得不承认，其实这里有速记员－叙述者掺杂其中，而且是种“假设”。原因就是主人公时刻记得他面对的是读者，不是彻底的自言自语，也就不是彻底的主人公视角。《变》的叙述者称主人公为“你”，他的所知范围并不超过主人公，主人公给他在火车上遇到的旅客起名字、猜测他的身份，到分析人称的时候我们会看到叙述者就是主人公，所以，叙述者虽然像普通叙述者一样，还在不断地描写主人公的行为，但实际上他是从别人的视角来看主人公自己，更确切地说，是叙述者站在镜子面前在描述镜中的自我客体化的映像。无论如何，《变》的叙述者与主人公的视角是分离的。《嫉妒》的叙述是一个彻底的主人公视角，尽管它也是叙述者与主人公重合，但它的叙述中不含叙述者－速记员的参与。从视角来讲，除非在镜子里我们不会看到自己，主人公视角

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第92－93页。

应该是**不包括自己在内的对世界的观察**，因此只能看到别人，《嫉妒》的叙述者－主人公始终没有出场，小说场景中只有叙述者以外的别人，而且许多读者应该知道的事情，如叙述者－主人公的身份、A 是谁的妻子、他们的家境等，即视线以外的事情，作为叙述者应该向读者介绍的事情，却没有介绍，因为这对主人公来说是不需要讲的事，它们太日常、太熟悉了，不会在正在全神贯注地观察别人的时候，在此时此刻的主人公的意识中出现，如果主人公没有有意识地向读者介绍的企图的话，就不可能顾及这些观察以外的事情。所以，《嫉妒》是非常纯的主人公视角。与此同时，作者给读者的推理条件就是部分的、偶然性的，缺少因果的必然联系。或者说，事件发生的必然原因，由于作者并没有充分展示给你——视角局限所致，而显得有些捉摸不定。另外，当视角限定在某个人物之中，必定会带上人物观察世界的倾向性，这是人物能够显示自我意识的一个很重要的方面，它通过人物的局限显示人物的特点、人物的思想倾向、价值观念。

在这个层次，即在叙述方式上视角的伪装，是作者与读者对话的一种形式，这时的作者不是展露自己的主观评价，而是隐藏到叙述者或人物背后，属于"叙述者故意对读者保密"的修辞格[1]。读者的任务首先要去掉这层伪装与作者做反向推理。

作者对主人公的道德评价态度应该是一个用综合手段表现的问题，视角上可以表现的是——既然以视角的局限性表达了一个社会观点或声音，那么作者与主人公的视角不同，人物与人物的视角不同，就会显出声音的不同，道德评价态度的不同。《地下室手记》中主人公是叙述者，但不是作者，作品以主人公的

[1] 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年，第 248 页。

眼睛看世界，充分展示了他的世界观、价值标准。陀思妥耶夫斯基说："我感到自豪的是，我最早描绘了一个代表俄国大多数人的真正的人，我最早揭示了他那反常变态的悲剧性的一面，只有我一个人指明了地下室的悲剧性在于经受苦难、在于自我折磨、在于看清了美好的事物而不可得；而最重要的是这些不幸的人们有一种明确的观点，认为所有的人都是如此，因此也就不求改正自己……"[①] 这首先说明作者不是主人公，主人公的所作所为正是作者要揭示的。他隐藏在主人公的背后，或者如巴赫金所说，陀思妥耶夫斯基视主人公为平等的对话者，让他有发言权、辩护权，作自我评价，而陀思妥耶夫斯基不作鉴定。那么这样作者的意识就会真正隐藏起来吗，像车尔尼雪夫斯基所构思的那样："写一部纯客观的小说，其中非但没有我个人的态度，甚至连我个人的同情的痕迹也不能有，在俄国文学中没有一部这样的小说"？[②]

显然不可能有纯客观的小说，即所谓莎士比亚式的描写——"描写人和生活，却并不表露他自己对问题的看法，而由他的人物凭各人的意愿去解决。奥塞罗说：'是'，亚古说：'否'，莎士比亚不作声，他不愿意对'是'或'否'说出自己的爱憎。"[③] 巴赫金也认为，"这并不意味着车尔尼雪夫斯基想写一部没有作者观点的小说，这样的小说根本不可能有，B·维诺格拉多夫对此所作的论述是很正确的：'客观'再现的倾向，和'客观'描绘的不同手法，都只不过是构筑作者形象的一种特殊的相对原则。'问

---

① 引自夏仲翼《陀思妥耶夫斯基的〈地下室手记〉和小说复调结构问题》，载《世界文学》1982年第4期。

② 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第106页。

③ 同上，第107页。

题不是说没有作者的立场，这里指的是作者立场的彻底改变。”[1] 巴赫金所说的“作者立场的彻底改变”是指作者不再把主人公意识当作客体，而是当作一个对话主体，并且不在背后给主人公做鉴定，让主人公有表白的机会，这实际上是追求客观、所谓真实的一种方法，即从主人公视角看世界。但是，为什么作者努力隐藏自己的观点，尽量以主人公视角看世界，追求客观描写，而实际上做不到完全客观，总会有作者主观意识的流露呢？即使作者不想隐瞒自己的观点，但在他不出场的情况下，即作者≠叙述者≠人物，是如何表述自己的主观意图的呢？如果说从人物视角出发可以取得某些客观效果的话，那么就在人物视角的范围内，有两种方法可以表达作者主观意图，不管作者有意还是无意。

利用读者的价值评价功能，惩恶扬善是文学作为道德净化手段的宗旨，无论作者还是读者都已将净化当作创作或鉴赏的共同前提，因此，作品作为被鉴赏品，其中的人或事都是被评价物，即使作者没有用叙述者的语句去批判，读者自己也会根据道德标准，根据公理去批判、评价的。作者预测到读者的价值评价功能，就可以把自己的评价态度作为空白留给读者，因此，尽管读者的道德标准不尽相同，但大多数的一般读者的评价态度也正是作者本人的态度，即作品本身的道德倾向。即使作者在作品中大发议论，对人物品头论足，读者一方面有自己对人物的评价，另一方面，作者的评价态度也成为读者另一个评价对象。

此外，有了上述前提，即读者有善恶标准，有评价功能，于是，作者对人物的描写就带有倾向性，或者说，一方面人物自身

---

[1] 巴赫金，《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第108页。

行为的好坏、美丑，决定人物的性质，决定读者对他的评价态度，也显出作者对他的评价，另一方面，作者为主人公安排的结局：悲剧或喜剧；叙述语调的性质：诙谐、深沉等表明作者态度。亚里士多德认为："喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。"[①] 也就是说，从古希腊时期起，悲喜剧就作为肯定与否定形式来表现作者的态度了，到现代悲喜剧形式已变得十分复杂，肯定与否定的方式也有改变，但作者的态度始终在其中。

总之，视角所携带的思想意识会通过主人公自身的行为及他对世界的看法显露出来，而作者对主人公的评价就通过作者笔下主人公行为的美与丑，作品形式的悲喜剧处理表现出来，通过作者与叙述者、作者与主人公视角的差异表现出来，无论作者对主人公的叙述态度：把主人公当作描写对象——客体，还是对话对象——主体；还是对主人公的道德评价态度：赞赏还是批判都通过视角的差异表现出来。这些就是叙述体态中的内部对话关系。

c. 作者、人物、读者——人称

叙述体态中的一个涉外的，超出文本以外的对话关系，是以人称形式体现的作者、人物、读者的另一个三角式对话关系。这个三角关系与视角交叉在一起，它的表现形式是人称。人称形式：你、我、他是个固定的三角——说者为"我"，听者为"你"，被谈论者为"他"。它们显示着必然的视角，就像几何中的三角一

① 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，1984 年，第 8－9 页。

样，三个角相加等于180°，只要确定了其中一个角，另外两个角也就相应被确定了。文本中不管出现哪一个人称视角，我们都能根据这个人称确定其他两个人称的方位。当作品中出现人称"我"的时候，叙述者－说者为"我"，听者－读者就是"你"。当作品中出现的人称是"他"的时候，隐没了叙述者"我"，但不等于不存在听者－读者"你"。所谓涉外对话关系，就是指人称的三角包含着处于文本之外的读者视角。外三角与内三角的区别还有另一层意思：视角在文本中是没有明显的文字作标志的，要靠读者自己去分辨，因而是内在的；而人称却有"你我他"的文字标志，在文本中极其鲜明，因而是外在的。

它们在长期的发展过程中有许多变化形态，形成三种发展倾向。首先从作者角度看这个三角关系，在叙述视角的发展变化中：从叙述者＞人物到叙述者＝人物，再到叙述者＜人物，体现出作者直接出面到部分消失到尽可能力争完全消失这样一种倾向；从人物的角度看，他从作者的创造物，叙述者描述的对象，渐渐有了主体意识，而取代了叙述者，成为作品的真正主人；从读者的角度，他从一个被动的听者，到走入作品，成为读者－主人公。

当荷马抱着六弦琴吟游四方的时候，他坦然地用第一人称，向被称为"你们"的希腊听众讲着他的、他们的故事。当歌声进入文本，变成了语言符号的时候，诗人隐没了，听者成为读者，也隐没于文本之外。只有文本中的人称形式告诉我们两者的存在。福特·马多克斯·福特作为一个作者这样说过："你必须常常把自己的注意力放在你的读者身上，这就构成技巧！"这正是巴赫金所说的揣摩读者，而且显然所有的作者都在文本的形式上时刻体现了这种注意。像《一千零一夜》、《十日谈》，它们都模拟

讲故事的形式，把听者－读者作为人物引入作品，说者－讲故事者：山鲁佐德与听者－人物——国王和山鲁佐德的妹妹便同时出现在作品中，作为人物的听者的作用与《十日谈》是一样的——不过是很多小故事得以穿起来的线索。《一千零一夜》的听者纯粹是个人物，《十日谈》的人物既是讲故事者，又是听故事者，说者与听者的职责由每个人物同时承当，即同一主体两重身份。到了现代不要说读者假借听者的身份出现在作品中，连作者都尽量躲在人物背后，作品中只剩下人物与叙述者，读者隐退得如此长久，如此不留痕迹，以致人们对读者再次在文本中出现竟感到十分诧异。尽管作者假想的对话者，并非隐含的读者，而是一个想象的听者，他叙述的对象——以各种不同的读者形象不断出现在作品中："致素取快乐故事的太太"（《金脑人的传说》），"你们，我的敌人"（《忏悔录》）"陪审团的女士们和先生们"（《罗丽塔》）等，但直接用读者身份来作主人公还是叫人感到新奇。《胡利娅姨妈与作家》中的胡利娅姨妈就是广播剧的作者卡玛乔的忠实的听众，但她的主人公的身份几乎把读者的身份掩盖起来，没有引起人们的注意。卡尔维诺的《如果一个冬夜，一个旅行者……》的主人公就是读者，一个真正的读者，而《变》的主人公，既是读者，又是作者。这些效果的实现靠的都是人称。更有甚者，扎西达娃《西藏：系在皮绳扣上的魂》的主人公从编号是840720的纸袋里走出来，从作品中出走，回到现实，作者只得进入作品中去寻找他的主人公。作者与主人公像打球一样，交换了场地！

叙述人称的变化与视角的变化交织在一起，它们的变化主要受两个方面的主观意图的支配：一是作者追求真实感，明明讲的是一个荒诞的故事，但作者希望读者相信确有其事，于是以当

事者身份叙述；二是作者为了掩盖自己的真实观点，自己的价值判断，所以不从自己的角度，而从人物的角度叙述，因此，会造成各种各样的人称变化、视角变化的类型。

第一人称作为叙述者形成三种常见的形式：一是仿古作品，即神话、童话作品，作者在开头或在末尾会以第一人称出现，即叙述者的第一人称——“当时我也在场，还喝过喜酒”。这时他并不是以作品中的某个人物身份出现，只是一个出面的叙述者，其目的不过是为了造成真实感，让读者相信他所说的故事是他亲眼所见，亲耳所闻而已。由于神话故事本身已经向读者表明其虚构性，再说这种话，不但不能使读者相信其真，反而使自己的语调带上诙谐色彩。普希金的许多童话故事都是如此——在为他自己的全知全能做辩护，他不过是转述、综合了他人的陈述而已。马原、洪峰故意把自己的真名写在作品中，也属此类。

还有一种形式是自传体，作者＝叙述者＝人物。卢梭的《忏悔录》是这一形式的范本。但这不属于对话性研究的范围，叙述者与作者完全一致，是同一视角，因此话语中不会出现视角性的双声。还有一种自传体小说，作者实际上＝叙述者＝人物，但后两者都做了部分的改头换面：“管我叫以实玛利吧！”《白鲸》的作者麦尔维尔已经被一个圣经中人物代替了，尽管他的视角仍然如故。但作者的形象，通过这一改动，由原来的个性的特殊意义，上升到带有普遍性的概括意义，托尔斯泰坚决不同意编辑把他的《童年》改名为《我的童年》，就是这个道理。

第三种形式是叙述者以人物的口气叙述，这时，叙述者≠作者，就构成了我们上节所说的视角交叉的关系。在文本中出现的人称有两种，一是“我”，一是“他”。一般是叙述者是“我”，主人公是“他”，渐渐作者从人物视角出发，以第一人称“我”代替第

三人称"他",除了表示作者对主人公的对话性关系以外,还表现了作者想要取缔作者－叙述者这一中间关系的愿望,即以人物取消叙述者的形象。于是"叙述者不再是上帝,而是众多人物中幽灵般的一个。"[①]《呼啸山庄》应该是这种叙述者＝人物≠作者甚至≠第一叙述者的例子,我们或许应该把它称作转述体,因为小说从头到尾都是用第一人称"我"叙述的:由第一叙述者洛克乌德先生转述第二叙述者丁耐莉太太的话,第二叙述者再转述第三叙述者(伊莎贝拉、凯蒂、齐拉或希刺克厉夫等)的信或独白,而在第三叙述者的陈述中,还出现第四叙述者——对话者。作者力图使叙述者永远保持第一人称,永远是目击者或当事人,给人以真实感。这是作者对所谓客观小说的追求,车尔尼雪夫斯基有这样的构思,福楼拜也有这样的愿望,陀思妥耶夫斯基也做过这方面的尝试。取消叙述者即作者对人物的评价,许多作家都做了最大的努力。然而,作品尽管独立于作者,作者不但不会死亡,甚至无法隐退。无论是"我"的独白(《地下室手记》)、"我"的心理(《墙上的斑点》)、还是书信体中的书面对话(《穷人》、《危险的关系》)、还是纯粹的直引语的谈话记录(《蜘蛛女之吻》)以及多角度的叙述者－人物转换(《喧哗与骚动》、《度》)都以为取缔了叙述者,就可以隐秘作者的观点。但是他们忘记了第一个三角(内三角:作者、叙述者、人物)的必然关系,忽视了视角的差异、视角的不同就会带来价值判断之不同。这种叙述人称方式在内三角中有积极作用——作者与主人公的对话态度,但给第二个三角(外三角:作者、人物、读者)带来的影响是消极的——作者与读者对话的角度是不变的。尽管人物－叙述者不

---

① 张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989年,第415页。

断在换，读者是人物谈话的旁听者，尽管多次转换叙述者会使视角上的差异形成意识上或声音上的对话，人物之间不断进行着公开的对话，他们像是在舞台上，人们以人物活动的外视角在观察他们，但读者并没有参与其中。所以，叙述者的存在与否与写作技巧的高明与否没有必然关系，关键在于表意的恰到好处，在于人称、视角的妙用，在于使读者参与的程度，即对话性叙述的娴熟程度才是评价写作技巧的尺度，因为只有当叙述进入高级阶段时，才会使独白陈述发展为多方位的对话性陈述，也才会有对话性形式的出现。

还有一个与上一种类型相反的形式，用第三人称“他”代替第一人称“我”，这种叙述人称方法的目的不是消灭叙述者，而是隐藏作者。这要与普通的第三人称写法相区别，那个“他”是个纯客体的他，并非作者，而我说的这种类型的“他”是作者本人。卡夫卡作品中的 K 实际上是卡夫卡本人，因为在《安娜·卡列尼娜》中有列文不在场的场景描绘，有列文不甚了解的安娜的线索，但在卡夫卡的作品中，不存在 K 不在场的场景描绘，全部都是主人公视角或追踪主人公追拍镜头，但是卡夫卡用第三人称“他”来叙述自己的视角，表明他的观点，但他又把自己放在一个包括这个“他”的社会环境中，从一个社会的俯瞰角度看他自己，作者本来是处于人物的地位，但他却使自己成为叙述者，与人物拉开距离，他从一个更广大的视角看待社会、看待处于社会中的自我、看待人的生存状态，这在人称上表现出一种巴赫金的镜子式的对话关系，即把自我当作他者、他人意识，并与之对话——从另外一个角度来谈论自我。这与托尔斯泰把自我观点放在人物生活中的叙述方式不同，托尔斯泰是局部的自我表露，带有托尔斯泰观点的人物，在作品中处于巨大的社会生活的模具之中，

与其他的人物声音进行意识上的对话，卡夫卡的人物完全是卡夫卡自己，他处于一个经过卡夫卡变态的社会环境中，(《城堡》、《诉讼》)，这个更能显露社会生活本质、更带主观色彩、更具有强烈的社会指向性的自设环境，使卡夫卡的人物充分展示了卡夫卡自我，而叙述者又以一个第三者的身份审视着它，或者反过来说，卡夫卡把自我当作一个客观观察的对象，只是用现在时指述他的状况，没有鉴定式的评价用语，也对他采取的是陀思妥耶夫斯基式的作者对主人公的对话态度。在与读者的关系中，表面上与其他以第三人称叙述的作品没什么两样，实际上作者的位置由原来的叙述者转到人物的位置上，如果读者不做仔细分析的话，就会只把叙述者当作者，而把人物当作另外的他者。《包法利夫人》也是如此，如果福楼拜自己不说的话，谁会想到处于人物地位的正是作者本人呢？托尔斯泰的列文、福楼拜的包法利夫人与卡夫卡的K，在外三角中都处于同一个模式，但在内三角中差异就看出来了。托尔斯泰、福楼拜＝叙述者＞人物视角，卡夫卡＝叙述者＝人物视角。

在《尤利西斯》中，叙述人称时而是"他"，时而是"我"——叙述者不时让位于人物的内心独白，叙述者与人物的身份也就不时在变。这种不严格的叙述人称给叙述带来明显的双声性，只不过是一会儿叙述者的声音强一些，一会儿人物的声音强一些。

还有一种现象，是取消了第一人称"我"。《喧哗与骚动》中前三章也是纯主人公视角，叙述的方式不是纯叙述，而是描写，要叙述才要有人称，"我"或"他"，以对别人讲话。《喧哗与骚动》描写人物的意识与潜意识，主人公自己跟自己讲话，意识中还有"我"出现，在潜意识之中用不着自称"我"，所以，根本没有人称，"我"被省略，只记叙了主人公内心闪过的思想，

从这儿跳到那儿。

人称、视角的巧妙运用，是现代小说艺术中叙述手法发展的一个方面，人称也由单一的人称，向双向视角、多向的人称关系发展，人称体现的对话性更复杂了。

罗伯·格利叶的那篇叫做《La Jalousie》的小说，中译本译为《嫉妒》，但 la jalousie 有两个意思：一是嫉妒、另一个是百叶窗。书中没有出现嫉妒的词义，但提到或描写百叶窗的文字竟不下三、四十处：叙述者不断地透过百叶窗窥视女主人公 A 的一举一动、她与男主人公弗兰克谈话的情况，以及茶几旁边空着的那个座位；女主人公 A 透过百叶窗张望外面的世界。百叶窗虽然不能使我们看到完整的世界，但被百叶窗割碎的小画面，足以使我们组合成一个完整的图案。从百叶窗后面，我们可以体验到叙述者的心境——嫉妒，以百叶窗暗指嫉妒，是 la jalousie 一词的双关。小说中的人称全部是第三人称，他或她，叙述者只是透过百叶窗描写静物，人物的外部动作，没有人物的心理分析，但叙述者的视角告诉我们，叙述者用的是一个固定的、带有局限的视角，他貌似冷静，实际上带有强烈主观情绪的叙述，让我们感到这是处于故事之中的人物，是一个怒目而视的“我”，只是在叙述时，“我”完全不出现。当 A 与弗兰克一起就餐的时候，他们桌上有三付刀叉，面桌边的第三张、第四张椅子都是空着的，这说明本来应该是两对夫妻，第四张椅子是弗兰克的妻子克丽斯吉安娜，她因为照顾孩子没有来，所以没有给她摆刀叉；第三张椅子和刀叉是 A 丈夫的，因为，当弗兰克与 A 到城里吃晚餐的时候，餐桌上就只剩下一套刀叉了。小说中的一切都是 A 的丈夫，那个怒目而视的叙述者－主人公站在百叶窗后面或门后面时所看到的情景。这回是人物藏到了百叶窗的后面，藏到了叙

述者身后，不仔细看，几乎看不见他，由于这位人物不出面，他的话就只能在叙述者的话中显现出来。

再说，只要稍加联想，就能看出她某些举动的含义。她的右手与嘴唇的动作，汤匙在盘子与嘴之间的往复，凡此种种，都可视作蕴含着某种意味。

想要对此十拿九稳，只消问问她，这份汤是否太咸了点儿。

“不”，她回答，“为了防止虚脱，吃点盐是应该的。”

可见，今天这盆汤，她根本没品出味来。[1]

A喝汤时心不在焉，是隐身的叙述者－主人公联想后得出的结论，“这份汤是否太咸了点儿”，是他为了证实自己的推断而问A的话，不是直接引语，而是自由间叙体。而且从A的答话看来，是她对上句问话的回答。因此，“这份汤是否太咸了点儿”是叙述者转述人物的问话，而“今天这盆汤，她根本没品出味来”，也是人物作出的结论。汤不是咸了，而是淡了，所以证明A心不在焉。我们常见的是叙述者躲在人物背后，借人物之口讲话，而《嫉妒》却相反，是人物躲在叙述者背后，借叙述者之口讲话，只是叙述者完全处于人物强烈的主观视角，使一直处于空位的人物不易暴露出来。如果我们不问叙述者与人物是否是同一个人，仅从叙述者与人物的不同身份来讲，《嫉妒》中的叙述者独白陈述之中的对蜈蚣情节的描述，实际上是主人公，即A的丈夫，的几次想象——叙述者讲述人物的感觉。地下室人也身兼两职，既是叙述者，也是主人公，但当说者做主人公的时候，他的话是用引号括起来的直接引语，因此他的两项职责完成得泾渭分

---

① 柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年，第199页。

明，而《嫉妒》中的人物语言完全由叙述者代述或者说，叙述者通篇叙述，完全是人物主观镜头的记录，叙述者与主人公两者融为一体，使语言成为双声。

读者在作者、人物、读者的三角关系中的地位始终是"你"、"你们"，不管作者是站在"我"的角度，还是站在"他"的角度叙述，作者－叙述者，或人物－叙者都会直接对读者说："看官，读者，你们会笑，你们会说……"读者始终是个听者，是个谈话对象。巴赫金认为陀思妥耶夫斯基首先打破了这个固定三角的秩序，他把主人公当作一个自在的主体——"你"，尽管主人公在文本中人称是以"我"出现的。巴赫金还注意到拉斯柯尔尼科夫高度的内心对话性，"他同自己说话（常用'你'字，就像对别人一般），他劝说自己，挑逗自己，揭露自己，嘲弄挖苦自己，如此等等。"——"你，未来的百万富翁，支配她们（母亲与妹妹）命运的宙斯，有什么办法能使她们不向斯维德里加依洛夫们和阿法纳西·伊万诺维奇·瓦赫鲁申借钱。再过十年吗？……"[①] 也就是说，陀思妥耶夫斯基已经改变人称的第一、第三方式的叙述，而转向局部的第二人称叙述，仅以此表现内心的对话。

弗朗索瓦·莫里亚克发表于1927年的《黛莱丝·德克罗》的开篇中也对主人公使用了第二人称——作者自称"我"，称主人公黛莱丝为"你"，虽然是局部的，只有一页多的篇幅，而且叙述者就是叙述者，主人公就是主人公，却使作者－叙述者与主人公的对话成为公开的人称关系。

布托尔的《变》（1957年）从头至尾以第二人称"你"叙述，从而彻底打破了人称固定的三角。"你"本来是读者的地位的代名

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第325页。

词，现在由主人公代替了。这一改变立即出现了几重对话关系。首先，由于"你"一直是读者的地位，读者还会受惯性影响，会认为作者在指着鼻子说读者自己，作者把行吟诗人传下来的与读者的公开对话发展到极至。其次，"你"在作品中的地位是主人公，表明作者把主人公当作一个对话者，这是巴赫金所说的"作者与主人公对话"的公开化，作者把主人公当作一个主体来尊重，而不是当作一个物化的被描写的客体。再者，如果我们仔细看过《变》就会发现，实际上是书中的主人公亲自写了这本我们正在读的书。作者用过去时，现在时，将来时三个时态证明这本书是主人公所写：

> 在长椅和椅背之间的那条隙缝里，放着你的书（现在时），就是你上车前买来而没有看的书，……（过去时）
>
> 现在你把它拿在手中，你心里想（现在时）：我应该写一本书（将来时），……[1]
>
> 于是，在那个房间里，你一个人在那里开始写书（将来时），……[2]
>
> ……试着以书本的形式再现你这一艳史的这段关键性插曲，重现你的身体从一个车站越过途中一切景物而到达另一车站时，在这段运动中所生的精神上的运动（过去时），
>
> 朝着那本未来的，必然的书（将来时），而它的外形（过去时）正被你握在手中（现在时），[3]

也就是说，（读者）现在读的这本书，正是"你"（作者）所要写

① 布托尔《变》，外国文学出版社，第227页。
② 同上，第229页。
③ 同上，第237－238页。

的书，正是你（人物或叙述者）手中已经写成的书，这是一本未来的书，又是一本过去完成的书，而书的作者正是书中主人公自己，作者称主人公“你”，是在与自我对话，与卡夫卡把自我成作“他”在人称上有别，但本质都如巴赫金在《审美活动中的作者与主人公》一文中所描述的照镜子的情景相同，作者在照镜子，但没有像卡夫卡那样把镜中映象当作“他”，而是当作对话者“你”，而“你”的对话层次要比“他”多得多，《变》的人称一反传统模式，这一变是绝妙的一变。

卡尔维诺在《如果一个冬夜，一个旅行者……》（1979年）中也利用人称使作者与读者公开对话。他用第一人称“我”称呼他的叙述者一主人公：

> “我是一个很普通的人，引不起周围人的注意，我无名无姓，更无明确的身份。如果读者你，能在下车的人群中认出我，并跟着我来回奔走于电话与酒吧之间，那只是因为我叫‘我’，这是你所知道的关于我的唯一的情况。凭此一点，你就可以将自己的一些想法附在这个不速之客‘我’的身上，就像作者，因为无意谈论他自己，而决定把他笔下的人物称作我，为了把自己隐藏起来，不报姓名，也不描写容貌，因为除了这个抽象的代名词之外，任何姓名或特征都会显露自己的真相。另外，用‘我’来写，无形之中，作者给‘我’注入了自己的感想或想象中的感想。没有什么能够比用‘我’更能表达自己的感情了。”

读到这里，我们会发现“我”是作者的代名词。这时的“我”是作者和用“我”来标明的叙述者一主人公的集合体，是作者与人物对话的对话性形式。除此之外，他用第二人称“你”称呼读者，在

开笔时就描写读者如何对待作品，阅读时的动作、心理，读者作为人物，读者的阅读行为作为客观事物，作为描写对象进入作品，因此，读者成为读者—主人公贯穿全书。卡尔维诺就通过"我"与"你"的对话性形式，来实现作者与读者对话。再者，作者用自己的真实姓名称呼作者－主人公："你将开始看伊塔洛·卡尔维诺的新的小说《假如在一个冬天的夜晚，有一位旅行者……》。"他使读者—主人公来阅读作者—主人公的作品，使叙述者—主人公来充当作者，这样，作者、叙述者、读者之间的三角关系，在这篇新小说的背景中明确起来。

布托尔还有一本书叫《度》(1960年)，其中的人称关系更为复杂。小说分三卷，分别以三个主人公——史地教师皮埃尔·韦尼尔，高一文科班学生皮埃尔·艾雷和法语教师昂利·儒莱为每一卷的叙述者，他们三人即是师生关系，又是亲戚关系：韦尼尔是艾雷的舅父，儒莱是艾雷的姑夫，他们三人从各自的角度，对不同的谈话对象叙述了在巴黎的坦尼中学1952－1955年间的共同生活，中心的情节线索是教师韦尼尔想以一个学生的口吻写一篇关于中学生的生活的小说，因此让侄儿艾雷为他了解学生的情况，艾雷同意了。一次在课堂上，昂利的同学达瓦尔把两位老师的对话写给他看，内容是说他舅舅一直到处打听事情，而你是他的密探，这张纸条把艾雷气坏了。在韦尼尔上课的时候，艾雷公然在下面做小动作，韦尼尔斥责了他，罚他留校四小时，他站起来说："不！我再也不为你干那些事了！不干了！"砰地关上门，跑到走廊上，韦尼尔难过地流了泪，并病倒了。艾雷去医院看望他，把达瓦尔写的那张纸条的碎片放在一个小火柴盒里，放在他旁边，表示与舅舅和解，但韦尼尔再也不写小说了。小说的最后一句话是："是谁在讲话啊！"

这句话在小说中是病中的韦尼尔问儒莱的，其实是作者引用了罗兰·巴特经常提出的一个问题："Qui parle?"[1] 因此也是作者在问读者：你知道这部小说中是谁在讲话吗？谁是叙述者？

小说的叙述人称关系如下表：

	叙述者	听者谈话对象	被谈论者
第一卷	我：韦尼尔舅父	你：艾雷　侄儿	他：儒莱　姑父
第二卷	我：艾雷　侄儿	你：韦尼尔舅父	他：儒莱　姑父
第三卷	我：儒莱　姑父	你：艾雷　侄儿	他：韦尼尔舅父

如果我们以人物为准，那么，"你我他"这个人称的三角就像轮盘一样在人物之间旋转起来了，韦尼尔就改换了三次叙述人称：第一卷是"我"，第二卷是"你"，第三卷是"他"，刚好在人称三角中旋转了一周，这三卷，实际是三次对话，但只记录了一方的独白陈述，另一方是个沉默的听者，这种旋转的人称关系，除了多角度地摄取了主人公的共同生活中的情节以外，还附加了使读者串联这段零散的记忆使之成为完整故事的方法，以及解释这些情节内涵的方法。

首先，这种人称的转换是对人在生活中处于对话关系的旋转中，处于人称变换的言语交流中的状态的一种浓缩。每个人都一会儿是我，一会儿是你，不断变换对话角色，人与人相处的地位也在不断变换，其他作品如《喧哗与骚动》，尽管视角在换，但由于没有你、他的辅助，就没有人称旋转的感觉。

其次，如果我们以人称为准，看待表格中的人物关系，即叙述者始终是"我"，听者是"你"，被谈论者是"他"的话，我们就会

---

[1] 罗杰·福勒《语言学与小说》，重庆出版社，1991年，第77页。

发现，人物又在社会关系的漩涡中旋转起来。对于任何人来说，在“你、我、他”的人称三角之中，都是以“我”为立足点，根据“我”来调整其他人物—人称的方位的，所以不管自称“我”的人物—叙述者的名称如何更换，不管是在这部作品，还是在那部作品中，尽管“我”的内涵是有差别的，读者首先会对“我”的视角认同，如果是在谈话中，对方说“我”，一般不会有认同感，相反会很快转换成“你”，但在阅读时，读者首先是在重复叙述者的话，所以很容易产生认同感。如巴赫金所说的从他者身上体验自我，“我”的人称会起到最直接进人自我的作用。所以，根据读者这种错觉——会感觉叙述者的方位是不变的，而人物的身份就在变了。一会儿是韦尼尔舅父，一会儿是艾雷侄儿，一会儿是儒莱姑父，会使人从叙述者身上感到人在社会中会有不同的社会身份，有各种亲戚间的社会关系。仅一个普通中学，师生之间就有三人一组可分六组的亲戚关系。人就生活在这种复杂的社会关系中。而且人的身份也在变，一会儿是学生，一会儿是老师，或者说，每个人都有做学生的时候，也有长大当老师的时候，现在的你是将来的我，过去的我是现在的他，“你开始编写这部由我继续下去的作品，或更确切地说，是你利用我在写，因为实际上是你而不是我在写。你用我的口气说话，尽量以我的观点看问题，这篇东西是为我而写的。”[1] 这是艾雷对韦尼尔讲的，但由于没有名字的称呼，只有人称，所以就获得抽象概括意义，有一种生命循环的感觉：“我是他，我是初者，也是终者。”（《圣经》）当我们把人称、亲戚关系、社会身份都连接起来，你会感到这不是一个个单个的人物，而是每个人的社会对话状态——每个人都

---

[1] 柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1986年，第736页。

处在“你我他”的关系中。书中所写的生活琐事，是在你我他之间发生的，也就由于你离不开我，我离不开他，相互补足，共同生活而获得哲理内涵，而整部作品就像一道逻辑应用题一样，要靠严格推理，包括人称转换，才能解答。“是谁在讲话啊！”这个问题很微妙，很复杂。

现代小说叙述艺术发展得很快，新样式不断出现。《绿房子》的第四章有三节，每节中有一段叙述者同时与两个主人公安塞尔莫和托妮达对话的**叙述**，叙述者跟安塞尔莫对话时，用“你”，称托妮达为“她”，在跟托妮达说话的时候，就用“妳”，称安塞尔莫为“他”。这时文本中进行的是三人谈，好像是叙述者在为他们两个调节关系。

还有不定人称的叙述。《蜘蛛女之吻》里面的“一个小伙子的故事”，用的是不定人称，每一句话的开头，在主语的位置上都是一个不定人称——“一个小伙子如何，如何”，“一个母亲如何，如何”，“一个姑娘如何，如何”，“一个欧洲妇女如何，如何”。“一个小伙子”，这个不确定的信息表达了一个相对确定的意义——一个小伙子，而不是“一个姑娘”，而且在上下文中“一个小伙子”(un muchacho, a young fellow)具有确定指向的意义——“那个小伙子”(el muchacho, the young fellow)。于是这个不定人称意味着“有那么一个小伙子”，或者“某一个小伙子”。这是在人称“他”的基础上演变来的。

另一种第三人称的变体就是“泛指人称”。王蒙的《来劲》的主人公名字的发音为 Xiang Ming，王蒙第一句话就说：“您可以将我们的小说的主人公叫做向明、或者项铭、响鸣、香茗、乡名、湘冥、祥命或者向明向铭向鸣向茗向名向冥向命……以此类推。三天以前，也就是五天以前一年以前两个月以后，**他也就是她它**

得了颈椎病也就是脊椎病、龋齿病、拉痢疾、白癜风、乳腺癌也就是身体健康益寿延年什么病也没有。"那么，到底是他，还是她，还是它？到底是哪一个 Xiang Ming？到底是三天以前，还是两个月以后？人物的每一个动作都包括各种可能性——"向明出差、旅游、外调、采购、推销、探亲、参观、学习、取经、参加笔会、展销、领奖、避暑、冬休、横向联系、观摩、比赛、访旧、怀古、私访、逃避追捕，随便转一转，随便看一看，住宾馆住招待所住小学教室住人民防空工事住地下洞住浴池住候车室住桥洞下面住拘留所住笼子。"人物的反应面也是各种可能——"哈哈大笑呜呜大哭哼哼嗯嗯默不做声。"作为读者的"您"无法在这样各自确定然而互相矛盾的信息中选择答案。于是这些确定而又相互矛盾的信息，就获得抽象概括意义，而且概括面非常大，"他她它和们们们"、"以前以后"都是全方位的，与《蜘蛛女之吻》的不定人称获得确定涵义的方式相反，王蒙以确定的方式获得了不确定的涵义——Xiang Ming 是他，也是她，也是它，泛指一切人，他用众多的互为矛盾的现象证明了这一点——某一个人不可能同时做这么多事。这种泛指的方式是很独特的，以相互矛盾的确定指称不确定。借助这种泛指，我们在《来劲》中听到的是现代爵士乐的复调。

第二个三角关系中，还含有人物与读者的关系。无论古希腊的悲剧，还是莎士比亚的悲剧都在忠实执行亚里士多德的净化道德的职责。他们所用的手法是从禁忌那里学来的，他们用悲惨的结局告诫你说：不可以这样做！这是会让人产生一种怜悯及恐怖的感觉。但由于他们一直都在讲神的世界，在讲帝王的事情，讲英雄的事情，讲别人的事情，因此让读者感觉庆幸——那不是我，所以对读者来讲，主人公距他千里之遥，他确实

是个他者，读者虽然可以在他者身上体验自我，但毕竟太遥远了。随着时代的前进，距离便逐渐被缩短。很难说，是由于人类对自身丧失信心，所以主人公不再是帝王不再是英雄，从人的等级的最高层跌到最低层，其实，两极，极端从来都是文学艺术的主人公，这个命题我们到第四章再讨论。但主人公与读者距离的缩短无论如何都是件好事——艺术感染力更强了。作者会让你感觉到主人公不是别人正是你自己，他不会让你有清闲之感，有庆幸之感，他会从人称上不断地提醒你，从打开的主人公的内心世界告诉你：这就是你，读者！另外，主人公所讲的事越来越与现实接近，与一般人接近，到后来完全丧失主人公的某些特点——如容貌、姓名、身世，而带有一种普遍意义的公共性更浓了。所以读者会在这种感觉之中，深刻地感到作者不是在说别人，而在说读者的生存状态，像卡夫卡的《地洞》甚至不知道究竟是什么动物在地洞里，那时只有感觉，不是体验某个动物的感觉，而是人在感觉那种动物般的生存状态。这时，与其说读者在读主人公，不如说读者在读自己，主人公与读者之间的距离没有了。这时他会感到：可悲呀，可叹呀，这就是我。

综上所述，叙述体态中有两个三角关系：视角所反映的作者、人物、叙述者之间的关系，以及人称所反映的作者、人物（包括叙述者）、读者之间的关系。它们之间的关系是有规律可循的，比如人称，只要出现其中一个人称，就可以找到另外两个隐蔽的人称，因此，可以遵循这个规律去创造叙述艺术形式，但不可能违背规律，那种想要隐藏主观意识，创作“客观小说”的愿望是不可能违背规律而实现的，福楼拜、车尔尼雪夫斯基等有创造“客观小说”的艺术构想，他们可能因此而创造了别具一格的艺术形式，但无法冲出两个三角所限定的范围。

这两个三角之间的关系，是各个主体间的对话关系。他们有时是公开对话，有时是隐蔽对话——当一个角隐没起来，人物藏到叙述者身后，或作者藏到人物身后，另外一个角担负起两个角的职责，双声现象就会出现。

2.叙述语式中的对话性形式

基于语言的文本叙述，不能像绘画那样去摹仿被指述的对象，制成一个画面，或像雕刻那样，用实际材料造成一个形象，文字符号本身只是一种指向，它依词语与现实的相对固定的联系，唤起读者对所描述事物的语词联想，造成感觉意象，构成幻视，幻觉，达到造就画面、形象的目的，完成实际所指意义。也就是说，文学中的文字的作用是用以点代面，以局部代整体的借代性的指向，其余的工作——通过几点连成图案构成画面是由读者的格式塔式的构形功能完成的。现代小说叙事的一个倾向性特征，就是作者越来越多地有意识地利用读者的智力，读者的格式塔完形功能以及推理能力。文本形成前，作者对读者的揣摩更深入、准确，留给读者的空白越来越多，文本形成后，要求读者填补空白，推理顿悟，获得意象，把握命题的程度也越来越高，而这种留空及填补空白就成为作者与读者在叙述语式上的对话性形式，我们称之为“不完全叙述”。

所谓不完全叙述，就是语句中包含传统文学理论所讲的“省略”，是接受美学所说的“空白”或“空缺”，然而没有人能够讲得清楚，究竟作者省略了什么，为什么省略以后仍然能够准确达意，什么东西可以省，什么东西不可以省。省略或空白强调的是

被略去的部分，即文本中不存在的部分，而不完全叙述强调的是文本中尚存的部分，未被省略、也不可能被省略的必要成分，用以代替被省略的部分。我们就是来做这种具体的工作，从叙述角度，根据不完全叙述来填补这些空白和空域，使这些空白成为作品容量的贮藏地。

所谓叙述语式，按托多洛夫的定义是："叙述者向我们陈述、描写的方式。当人们说一个作家向我们'展示'事物，而另一个作家只是'说出'这些事物时，人们就涉及到这一些叙述语式。存在着两种主要语式：描写和叙述。在更为具体的等级上，这两种语式相当于我们已经提到过的两个概念：话语和故事。"[①] 首先提出语式问题的是柏拉图。在《共和国》(Republic，又译成《理想国》)第三卷中，他把语式分为两种："一种是诗人'以他自己的名义说话，并不企图让我们认为是另外一个人在说话'（他称之为纯粹叙述），另一种相反，当涉及到说出来的话语时，'诗人有意造成幻觉，使人认为不是他本人在说话，'而是某个人物在说话，柏拉图把这称为本义上的摹仿(mimésis)"[②] 从柏拉图的解释看，他所分类的两类语式，带有明显的视角的因素，以作者视角叙述，还是以人物视角叙述，还有涉及到直接引语的性质——是本义上的摹仿，即作者在摹仿人物说话，第三个涵义，是纯粹叙述与摹仿人物的直接引语的区分。日奈特认为叙述与话语之间有两类转化，"叙述→完成体的概略→间叙体→自由间叙体→现在时的直叙体话语；另一类是话语向叙述转化，即：现在时的

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第431页。

② 同上，第230页。

直叙体话语场景→自由间叙体→间叙体→完成体的概略。”[1]几位理论家对叙述语式的因素的分析各有不同，柏拉图、亚里士多德与日奈特认为语式是叙述与话语之分，托多洛夫认为语式是叙述与描写之分。

我们认为，叙述语式所包含的因素要比上述三种因素叙述、描写、话语要广泛得多。它包括语言学研究的语言的层次，包括符号学研究的叙述单位层次，包括叙述学研究的陈述、描写方式层次，还包括文学研究的文学结构－语言（指明文本结构的语言方式）层次，总体上讲，叙述语式是在语言层面上显示的叙述的文学性方式。

a.他人话语的不完全叙述

首先，我们看一下叙述学所讲的叙述语式。前辈学者对语式的内涵各持己见，但我们在他们的论述中可以归纳出三个范畴：纯叙述、描写、话语。纯叙述是不加修饰的叙述者叙述，与广义的叙述——把事情的前后经过记载下来或说出来，包括各种叙述的方法方式是有区别的。

纯叙述与话语比较好区分，尤其是在日奈特做了叙述到直接引语的转化渐变类型的分析以后，遗憾的是，日奈特所举的例子，并不典型，不能说明他在理论上的归纳，关键是他没有把他人话语与他人视角的叙述区分开，到后来就去谈内焦点、外焦点去了。

例1.

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第430页。

"忽然他(爱罗特)想到爱罗底亚丝那里去求救。可是,他又恨她。不过,她会给他勇气,他从前曾经迷上了她,现在依然情意未绝。

这段的第一句是纯叙述,第二句属于自由间叙式。但第一、二句的叙说点十分模糊。"①

第三句中"她会给他勇气"似乎是爱罗特的内心独白,但整段都是从爱罗特视角出发的叙述者的叙述。视角是从某一人物的位置观察世界,它包括叙述、内心独白、描写与话语,话语应该是叙述者或人物说的话,最标准的人物话语是直接引语,最标准的叙述者的叙述,应是引号以外的旁白叙述,包括描写。两者之间有许多过渡形式,日奈特的例子不能让我们满意,我们只好自己拿例子说明,当然尽可能用日奈特的例子。

例 2.

1. 直接引语:爱罗底亚丝叫道:"多么幸运哪! 愿阿克利巴、底伯尔的敌人从此再也不能为害了。"②

2. 自由间叙体:

a. 未指明说话者:这是一件不幸的事情……人家通知你,你的外甥……他死了。除此之外没有别的话。③

b. 未加引号的直接引语:有一天,罗伯托·德尔加多班长来了:那个当过领水员的新兵,向前一步。阿德连·聂威斯:遵命,班长,我就是。你对上游那片地方熟悉吗? 聂威斯:了如指掌,班长,不要说上游,下游也

---

① 张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社,1989 年,第 431 页。

② 同上,第 430 页。

③ 同上,第 432 页。

熟悉。[1]

c. 直接引语简述：若那达恳求主子赏他的脸，上耶路撒冷去走一趟，维特利玉斯回答说他也许要去的。[2]

3. 间叙体：至于圣神是怎么样一个人物，她始终没有法子想象……是它吹的气推送云雾吧？[3]

负鼠逃走了，伊克把空口袋扔在玻璃盒子上，愣愣怔怔地呆住了。他在想，负鼠原来是无花果的花变来的。……[4]

4. 叙述：随后，他开始工作。他又为自己的许诺感到忐忑不安。……现在出现了一个晚学的老太太，她要临泉解渴，莫非她是因为自己什么都不懂而在我面前感到惭愧？[5]

你为什么没看这本书呢？既然你买了它？它也许能保护你免受这一干扰。……书的封面像是透明的，里面白白的纸页在你眼前好像一页一页地在自动翻过去，上面有一行行的字母，你不知道它们拼成什么字。[6]

在以上四种类型之中，直接引语最好区分，它是纯粹的人物话语，并无叙述者掺在其中，尽管有叙述者作旁白说明说者身份，有引号做保护，所以人物话语是很纯粹的。《蜘蛛女之吻》已

---

① 巴尔加斯·略萨《绿房子》，外国文学出版社，1985年，第89页。
② 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第432页。
③ 同上，第431页。
④ 阿斯图里亚斯《玉米人》，漓江出版社，1987年版，第145页。
⑤ 卡内蒂《迷惘》，湖南人民出版社，1985年，第42页。
⑥ 布托尔《变》，外国文学出版社，1983年，第165页。

将直接引语发展到极点，通篇小说取消了旁白，完全由人物直接引语组成，连叙述者的影子都没有，可谓一绝。

自由间叙体确实比较自由，因为，人物话语已经失去引号的保护，于是，叙述者已经掺入人物话语。如未指明说话者的类型，是由叙述者说出的人物的直接引语，未加引号，未指出人物。《行星仪》是用这种类型——用主人公的内心独白、意识流、未加引号的直接引语写成的，尽管指出人物，但由于没有用引号括起来，而且采用的是叙述形式，而不是话语形式，即每个人物话语都单独起行的对话形式，话语就向叙述靠拢了，整个话语、旁白都是叙述者在叙述，话语也是叙述者在摹仿人物，人物直接引语是作者在摹仿人物，或者叫作从人物视角讲话。《绿房子》每章都有一段未加引号的直接引语叙述。直接引语简述这一类更接近叙述，人物话语已经变成叙述者的简述，只是前面有明确的人物话语的标志，所以不得不承认这是人物话语由叙述者转述。

间叙体的人物话语已经非常微弱了。像第一个例句，实际上是她在想象究竟圣神是什么样的，下面这句话“是它吹的气推送云雾吧?”显然是她的内心独白，但字面上没有引号的标志，也没有人物话语的个性特点，与其说是叙述者对人物话语的转述，不如说是叙述者从人物视角的叙述。下面一个例子更明显，虽然叙述者强调了一句“他在想”，但他所想的“负鼠原来是无花果的花变来的”等等很长一段带哲理思辨性的叙述，显然不是人物思维水平所能达到的，实际上这是叙述者借人物所想，言己欲言，所以，叙述者的声音已经很强了。

叙述中的人物话语已经完全变成了叙述者话语，像第一个例子中，前面的叙述人称是“他”，后面突然变成了“我”。这一人称的转变，表明后面这句话原是人物的内心独白，由于视角没有

变——"他"或"我"都是从基恩的视角看世界，没有任何话语标志，而完全由叙述者叙述，所以，它就变成了一种第一人称叙述，而不是人物话语，虽然我们可以听到人物的声音。第二个例子是从《变》中摘出来的，虽然《变》从头到尾都是用第二人称叙述，但我们所选择的这几句话是有区别的，前面两句是问话，是叙述者在与人物对话，是叙述者的话语，而最后一句，"书的封面……"是叙述者以第二人称口吻的叙述，相比之下，前两句对话的话语性质就很明显，但是它们在这里已经失去直接问话的意义，而变成叙述者的一种叙述方式了。

整个讲来，这四种类型，从话语到叙述，是由人物话语向叙述者叙述转变的过程，因此中间两类是叙述者与人物话语掺半的现象。这个转变过程，附带有视角和人称的转换，更主要的是，它会产生两种双声现象，这两种现象巴赫金早已为我们描述过了，(他所说的"主人公语言和叙述语言"其实是"直接引语"与"纯叙述")，但双声现象在语式上的产生的条件，还需要我们做进一步的研究。

巴赫金所讲的双声现象，叙述学中也可以找到坚实的理论基础，它在语式范围内，是作者娴熟掌握、运用话语向叙述转变技巧而创造的一种艺术形式，比纯叙述，按巴赫金的说法是"独白"形式，更具有文学性。

一般双声会出现两种倾向的形式，一种是在叙述时，或在独白中，两个话语主体或叫两个声音的重合，或者叫做他人话语的完全叙述。因为当叙述者在叙述时，人物话语在叙述者看来就是一个他人话语，如果把人物话语由叙述者复述下来，像上面举的"叙述"中的第一个例子，就出现叙述者与人物话语的双声，如果叙述者是作品中的一个人物，包括人物的直接引语中的话语，

而这个人物叙述他的范围内的他人话语，这时就出现人物之间的话语重合。巴赫金在分析《穷人》、《同貌人》等陀思妥耶夫斯基的作品时，举过很多例证。“我们可以这样设想，极度紧张的一组对话中，两句对语——发话和驳话——本来应该是一句接着另一句，并且由两张不同的嘴说出来，现在两者却重叠起来，由一张嘴融合在一个人的话语里”。(《穷人》)[1] “陀思妥耶夫斯基的一个基本手法，就是把一个人嘴上的话移用到另一个人嘴上，内容依旧，而语调和潜台词却变了。”(《同貌人》)[2] 在分析《卡拉玛佐夫兄弟》中伊万自我意识的全面对话化的时候，巴赫金认为“他人语言是渐渐地、偷偷地渗入到主人公意识和语言中的：在侃侃面谈的独白中不该有停顿地方，他人的话会以停顿的形式出现；有的地方，他人的话以他人语气出现，从而打破了语句的统一；有的地方，它又表现为过分提高，夸大，破坏伊万本人的语调；如此等等。”[3] 在《群魔》中，这种形式还采用“直接讽刺模拟和挑逗主人公的笔法，听起来就像似他们内心对话中夸张了的对语。”[4]

另一种形式是他人话语的不完全叙述。一般来讲，这种形式都是在对话或对话性氛围中出现的，由于他人话语的作用，叙述者的话语扭曲了，在这扭曲的话语中反射出他人话语的存在。比如说，“在戈利亚德金的耳鼓里，永无休止地响着叙事人和同貌人挑逗和挖苦的声音。”(《同貌人》)[5] 杰符什金以“无休止的

---

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第287页。

② 同上，第296页。

③ 同上，第304页。

④ 同上，第311页。

⑤ 同上，第302页。

暗中辩论，或是以自己为题暗中与别人，与他人进行对话。"（《穷人》）[1] 他极力争辩着来抵销他人对自己的议论，证明这同他本人并不相符。地下室人"首先感觉到有一个左右他的他人意志"（《地下室手记》）[2] 所以他以"公开揣测他人对语来激化语气。"[3] 所以，在这些主人公的话语里，时时能听到他人话语的尾白，所以，可以说，这种形式是对话的紧缩形式，它没有叙述，或没有把对话中他人话语叙述出来，直接记录叙述者单方的话语，即另一个对话者缺席的情况下，就形成这种暗辩的、讽刺性模拟性的语式叙述形式。作者与读者的对话关系也属此类，作者是在读者缺席的情况下，对读者揣摩，将话语扭曲而形成的文本。这种艺术形式，只有在语式的叙述艺术发展到很高的程度才能出现，因为它除能够表现叙述者的心态以外，还能折射出在话语之外的许多内涵容量，需要特殊的复调艺术思维才能达到。

除了纯话语的他人话语以外，他人的观点、使用的词汇、所生成的典故、神话中的仙人、以往作品中的人物，所有带有明显的他人意识的主体性的话语标志，都应算作他人话语——真正的社会性的他人话语。正是凭借对这种他人话语的引用，表示赞同与反驳，作者便可以与社会上的各种声音对话。因此用典多的作品，如《神曲》、《浮士德》、《尤利西斯》，叙述本身就会给人一种厚重的历史感，那些附在书页下面的注释，标明了他人话语所携带的巨大的信息容量，表明了作者对整个世界的对话态度。并且有借他人话语说话的倾向，如果读者不了解作者所引用的

---

[1] 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第284页。

[2] 同上，第323页。

[3] 同上，第313页。

他人话语，就会感到作品晦涩难懂。

另外一种与社会对话的形式，是巴赫金指出的托尔斯泰式的——直接用情节所显示的事实，揭露社会中的丑恶，与社会上的不同声音对话。

这是在语式层次，作者利用他人话语的情况。

b. 推理的不完全叙述

叙述与描写，不像叙述与话语那样截然分明，有引号作为界线，或有注释性的标志："他说"、"我想"等，当然，话语处于双声现象之中的时候，要有一定的分辨能力才能听出另一个潜在的声音。叙述与描写，似乎很难分开，它们是一个表层(语句意义)与深层(潜台词、后设命题、最终文旨)的关系，它们随语境变化而变化：每一句都是叙述的句子，从篇章看来是一大段描写，而整段的描写，会提炼出一句叙述。文学的叙述与描写，直接建筑在语言学的基础上，是小说文本结构的第一块基石，在它之上层叠着序列、情节、故事等小说素。巴赫金称之为"超语言学"[①]研究，就是因为他的研究基于语言学，又超出语言学研究范围，属于语言的文学性研究。

首先我们来看一下叙述与描写的区别。

日奈特在《论叙事文话语——方法论》一文中举过这样一个例子："比如在《失乐园》里，海明威传达了两个人物的对话而不

① 古希腊语 meta－是"之后"的意思，用在学科名称上，常译为"元－"，如"元语言"、"元逻辑"，表示比原层次更深一层之意。但对于命题这个具体的术语，我认为"后设"更形象一点。将巴赫金的 металингвистика 译为"超语言学"是强调他的研究超出语言学研究范围。

加解释，似乎叙述者和马尔康的主人公一样，不懂得他自己讲的话，而这却丝毫不妨碍读者按照作者的意图去理解，就好比每当小说家写道：'他觉得冷汗顺着脊背往下流'时，我们便毫不犹豫地译成：'他害怕了。'"[①] 我们可以把这两句话摘出来，做个比较：

例 3.　　A. 他觉得冷汗顺着脊背往下流。

　　　　B. 他害怕了。

日奈特是如何从 A 句"毫不犹豫地译成"B 句的呢？根据所知常理，出冷汗一般是由于害怕，生病或疼痛等。显然，语境给定的意向是"他害怕了"，于是，A 句中的"冒冷汗"蕴涵着"害怕"这个意思，前者是表层语句，后者是语句后面的真正命题，我们称语句的真正意义为"后设命题"。这个后设命题需要读者根据所知再判断才能获得。而这种表层与深层语句不一致，需要根据字而意思再判断才能得到语句最终文旨的叙事，就是描写。B 句，表层语句与后设命题一致，不需要推理，就能得到语句真意，我们叫它叙述——平铺直叙，无修饰地直接指向叙述所指。因此，描写的后设命题也是一种叙述。以往我们往往把这种后设命题的获得当作语义获得。语义学的研究确实是卓有成效的，利奇把语义分为七种类型——理性意义、内涵意义、社会意义、情感意义、反映意义、搭配意义、主题意义；理查兹分为四种类型——意思、感情、语气、目的。还有燕卜逊，把语义由于含混而产生歧义的现象分了七种类型，等等。我们想要知道的是，这些意义是如何获得的，方法是什么。

我们说，从叙述形式上讲，有两个从语言到意义的程式：

---

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年，第 250 页。

语句表层	语句深层	文本深层
1、描　写→ 即:语义→	叙述→ 后设命题→	最终文旨。
2、不完全的叙述形式→	补足完全推理过程 ►	

而由描写获得叙述，或由不完全叙述获得完全叙述：方法仍是逻辑——以所知、所设为大前提，做三段论式或同构异质的类比推理。描写与叙述都是推理的不完全叙述，但从它们的最终文旨可以看出，它们是两个相反的推理程式：**描写→叙述，是由繁到简；而不完全叙述→完全叙述，是由简到繁。**

我们再来看一下描写如何转化成叙述。

例 4：　　一夜，这可怜人儿(金脑人)觉得头上一阵剧痛，从梦中惊醒过来，这一下痛得真可怕，他惊惶失措地立起身来，在一线月光中看见他的朋友在逃走时往大衣里揣着什么东西……

又是一些脑汁给人拿走了![1]

从语式上看，第一个自然段是描写，第二个自然段只有一句叙述，因为，第一个自然段只讲了金脑人的感觉、行动、所见所闻，我们从他感到头痛，看见他的朋友往大衣里揣着什么，以及下一个自然段的点化，使我们得出结论：他的朋友趁他熟睡的时候，偷走了他的一些脑汁(金子)，这个结论就是由描写转化的叙述，也是这段描写的后设命题，如果没有下一句的补充的话，第一个自然段仅仅提供给我们一些推理的条件，不足以推出刚才的结

[1] 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年，第 400 页。

论。这是描写的不完全叙述的特点，描写叙述在叙事时转弯抹角，藏而不露，叙述则是单刀直入，一针见血。这一段，描写与叙述对比鲜明，相辅相成，是两者关系的写照。

例 5： 于连相信在圣水缸旁边看到了一摊血，这是被人洒出来的圣水，蒙在窗子上的红布的反光照上去，红得就像血一样。[1]

这是一段描写。第一句"于连**相信**……看到了**一摊血**"，语句字面意思没有确定是否有鲜血，告诉我们是于连的感觉，因为他刚刚看到在贝尚松处决了一个名叫路易·让雷尔的青年，他与于连·索雷尔的姓只差一个字，知道结局的读者会懂得这是对于连最终命运的暗示，于连自己也有些预感，因而感到一种无名的恐惧，对行刑的感觉，使他联想到血，在恍惚的精神状态中，便会造成视觉上对血的幻觉。但第二句分句已经否定了第一分句所陈述的可能性——那不是血，而是水。第三分句解释了使水看起来像血的原因——红色窗帘的反光。这一段描写如果缩写成叙述的话，应该是——于连看见圣水钵边好像有血，其实那是水。然而，这段描写的内涵并未穷尽，据常理，即据所知，圣水是耶稣的血的象征，上文对行刑的报导，即所设，使读者在语境所设与所知的参与下，改变了对句子的感觉与理解：第一分句语句意义告诉你："那似乎是血"，第二、三分句的语句意义告诉你："那不是血"，但无论是作者暗示还是读者感觉都会告诉你："那水等于血"！那水无论在形象上——红光映照的红色，还是在内涵上——圣水等于血，都告诉你：**那水象征着血**。这才是这段描

[1] 司汤达《红与黑》，郝运译，上海译文出版社，1990 年，第 26 页。

写的真正内涵，即最终文旨。

这样，我们上面所讲的语句的三层涵义：1. 语句表层的字面意义；2. 语句深层的后设命题；3. 文本深层的最终文旨就全部显现出来了。第一层意思是字面上有的，可见的，作者给定的，可做语法分析。第二层意思是根据字面给定的条件经过浓缩或推理推断出来的命题，部分可见。第三层意思则根据更广泛的前提——语境所设，读者所知推断，感觉出来的，几乎是不可见的，但又是最本质的东西，是古人所云“意在言外，使人自悟”的东西。这三个层次的关系是递进的，中间的联系是由读者根据作者给定的条件，以及自己统觉背景中掌握的所知推理找到的。读者通过推理，找到作者预设的结论——最终文旨。当然，由于后两个层次的不可见，由于读者的推理能力、所知的范围，以及文本作为能指指向每个读者的生活中的所指不同，而得出的结论有可能不是作者原意，读者的理解带有很大的主观性，但无论如何，从语义到后设命题，这个推理过程是应该遵照文本本身的规则进行的，后设命题应该是基本一致的，其中的不完全的叙述是应该被按照所知常理、一般逻辑推理规则予以补足的。

我们再来看叙述是如何在省略推理过程的情况下表义，又如何通过补足被省略部分而获得最终文旨的。叙述本身已是不可简化的语句，其后设命题与表层语句一致，但由于推理的不完全叙述，后设命题要大于语句。

例 6：　　狐狸饥饿，看见架上挂着一串串的葡萄，想摘，又摘不到，临走时，自言自语地说：“还是酸的。”同样，有些人能力小，办不成事，就推托时机未成熟。[1]

---

[1] 《伊索寓言》罗念生等译，人民文学出版社，1990 年，第 8 页。

这则寓言中的语句都是叙述，是最简洁的叙述，如果我们把整个推理过程叙述完全，应该是这样的：

狐狸饥饿，便去找吃的。它看见架上挂着一串串的葡萄，想摘，又摘不到，只好作罢。但临走时，为了给自己找个台阶下，便自言自语地说：

1).没有成熟的葡萄是酸的，
这些葡萄还没有熟。

所以，它们还是酸的。

2).酸的葡萄不好吃，
这些葡萄是酸的，

所以，肯定不好吃。
因此，我就不去摘。

3).不摘不好吃的酸葡萄是很明智的，
我没有去摘酸葡萄，

因此，我是明智的。"

同样，有些人，像狐狸，能力小，办不成事，摘不到葡萄，就推托时机未成熟，如同借口葡萄没有熟，还是酸的。

补足了整个过程以后，我们发现推理过程与科学推理是一样的，只是叙述中伊索省略了很多推理过程的叙述。在叙述中省略的部分属于思维的跳跃，在文字中显示的是空白。省略部分的信息留给了文本中保留的语言，其中"还是酸的"，省略得最多，包含的信息量也最大——它省略了三个三段论，并在两个三段论式的推理中，处于小前提的地位，尽管这个小前提是狐狸的

没想，也就是说，伊索用一个小前提代替了一系列复杂推理。而最后一句，“有些人，能力小，办不成事，就推托时机未成熟，”是《狐狸与葡萄》的故事的抽象意义，也是这个寓言要说明的道理，我们叫它最终文旨。如果我们把作者留下的空白全部填满，我们就会理解这则寓言。读者需要知道“未成熟的葡萄是酸的。”“酸的葡萄不好吃。”“不摘酸葡萄是明智的。”这些大前提，它属于读者所知，作者预测到读者具有这些大前提的所知，于是省略掉该大前提及推理过程，用一个最不可少的小前提代替了整个推理。

例7　　一位皇帝问其臣下：“朕如今吃了长生不老之药，你说朕会死吗？”臣下回答说：“据臣下所知，人没有长生不老的。”龙颜大怒，推出问斩。[1]

“人没有长生不老的”是一个大前提，它省略了一个推理过程：

凡人没有长生不老的，
你即使是皇帝，但也是人，
———————————————
所以，陛下不会长生不老。

虽然臣下没有直接说出自己推理的结论，但皇帝根据这一公理，这一大前提，自己也会推理得出结论，明白其中蕴涵，读者根据这个大前提，也会理解皇帝为什么会动怒。这是一个大前提代替了整个推理的例子。

例8：　　有一次，鸡病了，猫弯着腰问道：“你身体怎样？

---

[1] 王建平《语言交际中的艺术——语境的逻辑功能》，求实出版社，1989年，第124页。

缺什么东西，我可以给你，但愿你早日恢复健康。"鸡回答说："我告诉你，只要你离开这儿，我就死不了。"这故事谴责那些口蜜腹剑的人。[①]

"只要你离开这儿，我就死不了。"是小前提加结论的句子，它省略了前面的推理过程。

凡猫都是要吃鸡的，
你是猫
————————————
所以，你也要吃鸡（我是鸡，你要吃我）。

反过来说

如果猫（你）不在，就没有被猫吃掉的危险。
只要你离开这儿——不在，
————————————
那么，我就死不了。

这则寓言也是没有叙述原因及推理过程的不完全叙述。这也是两级推理，除了真言推理以外，还有假言推理。是以结论代替整个推理的例子。

以上三个例子，都是推理的不完全叙述——分别用逻辑推理单项代替整个推理的叙述。虽然我们所举的例子仅限于三段论式的推理，但我们并不否认实际的叙述相当复杂，有的是类比，有的靠谐音，甚至靠联想推理，但无论如何，这些叙述语言都是它们所叙的推理过程的不完全叙述，而且，由于推理过程在人的头脑中的反映非常迅速，以致人们甚至没有察觉自己**在推理**，或者**进行过推理**，而把的结论仅仅当作"直觉"或"顿悟"。直觉主义、非理性主义误区恐怕都在于此。更多的理论家会有良好

① 《伊索寓言》罗念生等译，人民文学出版社，1990年，第4-5页。

的悟性，却没有悟出悟性的来源及过程。比如，苏联的语言学家卢利亚在《神经语言学》中分析寓言《寒鸦与鸽子》的时候，就非常准确地解释过句子的暗示意义，但是全无得到这些结论的推理过程：

例 9.

1. 公开的，"外部的"文句：寒鸦听说，鸽子被喂养得极好，……

2. 该文句的暗示意义：　她嫉妒鸽子。……

1. Галка услыхала, что голубей хорошо кормят.

2. (Она позавидовала голубям)

1. Она побелилась в белый цвет

2. (решила сделаться похожей на голубя, сделать так, чтоб её не узнали)

1. и влетела в голубятню.

2. (чтоб питаться так же, как голуби)[①]

在公开的，"外部的"文句中，"寒鸦听说鸽子被喂养得极好，于是把自己染成白色，飞进鸽子窝。"为什么可以得出这样的暗示意义："寒鸦嫉妒鸽子，为了能像鸽子一样被喂养，决定扮作鸽子状，以免被认出来。"卢利亚并没有讲。其实，"寒鸦听说鸽子喂养得极好"这一句，省略了听到别人处境比自己好时的心情——产生嫉妒之情，"染成白色"省略了自身状态——非白色，与鸽子的颜色——白色，省略了这个动作——扮作鸽子状的目的：以免被识破。所以，公开语句，仅仅描写了寒鸦的动作，省略的部分

① 卢利亚《神经语言学》，北京大学出版社，1987 年，第 237－238 页。

由暗示意义补足，两者加在一起才是最终文旨。而省略的部分，从字面讲来是作者留下的空白，要读者靠所知——鸽子的颜色、寒鸦的颜色、生活习性及一般人听到别人比自己好时的心情，并利用下文的注解："为了能像鸽子一样被喂养"，以及"染成白色"，"飞入鸽子窝"的给定条件进行推理，来填补。

以上，我们对"推理的不完全叙述"的分析，不过是讲一些一般的道理，并且这些道理，语言学家、修辞学家、文学批评家、美学家从各自不同的角度都论述过，尽管与我们目的与解释方式不同，推理的程式、模式也不只我们举的这几个例子的样式，会有千千万万种变化，可以写整整一本书。我们现在要说的是——推理的程式万变不离其宗，在语式的话语层次范围内，推理只有这样两大类的程式：要么从描写到叙述，要么从不完全叙述到补足叙述，而且，描写与叙述交织在一起，互相补足。而且，我们要指出的是，叙述与描写靠推理获得最终文旨的意义，并不在于语言层次本身，而在于它是下一级叙述单位"情节与故事"的基础，两者的中介是故事性叙述与情节性描写。而叙述的不完全性，恰恰是文学的多义曲折表意区别于科学的单义直接表意的文学性之一。它在推理的整个过程中，在复杂推理的链条中选择了一个关键条件来代替整个推理，使语言具有多义性，并含有巨大的信息容量。因而，选择这个关键条件的准确性，就像围棋大师"点眼"一样，成为展示艺术家叙述技巧与才能的关键。

c.序列的不完全叙述

"序列"是数学术语，"一关系如果是传递的，示异的和连通的；或者说，如果是非对称的，传递的和连通的，则此关系称作是

序列的。"[①] 用白话解释序列的意思就是，事物顺序排列的关系，如 1，2，3，4……n，就是一个序列。

罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》中把它作为叙事层次划分的叙述单位之一，使其成为文学术语。他把叙述作品结构分成三个层次：功能层——研究基本的叙述单位及其相互关系；行动层——研究人物的分类问题；叙述层——研究叙述人，作者和读者的关系。

序列处于功能层。在功能层中，巴特把叙事单位分为功能与标志两大类。功能又分基本功能，或叫核心，和催化两个成分，标志也有标志和信息两个成分。"庞德（即'007'）听电话"就是一个基本功能单位。"庞德走向办公桌，拿起听筒，放下香烟，"[②] 就属"听电话"这个核心中的催化成分。功能是叙述动作的单位，标志是所指单位，它使我们能够辨别出性格、情感、气氛、哲理的因素。"说庞德在办公室里值班，从办公室打开的窗户可以看到滚滚乌云的空隙间的月亮，这是标志着一个雷雨将临的夏夜，并且这一推理本身也形成一个气氛的标志，预示一个人们还不晓得的行动的令人压抑不安的气氛。""信息成分提供的是现成的知识。"[③] 在这两大单位之上，一连串合乎逻辑的，由连带关系结合起来的核心，就叫"序列"，[④] 序列的上一级单位是叙述组合段[⑤]，这些就是全部的叙述单位。

在叙述单位中，最关键的一个单位就是序列，因为核心是一

---

① 罗素《数理哲学导论》，商务印书馆，1982 年，第 36 页。

② 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987 年，第 119 页。

③ 同上，第 121 页。

④ 同上，第 125 页。

⑤ 同上，第 128 页。

个基本序列，催化是丰富这个序列动作的添加剂，标志与信息都是核心所附带的因素。所谓"一连串合乎逻辑的，由连带关系结合起来的核心，"其实是一个动作的必然流程。如巴特所例举的"握手"这个微型序列，是由"伸手、握手、松手"组成的，这是任何人握手时所需做的必然动作，如果按序列的过程"伸手→握手→松手"一步一步写下来，就是叙述，或叫故事性叙述。如果我们只选择序列中的一个分节动作替代序列全过程的话，这个分节动作就是情节素，在这之上加上催化成分、标志成分就是情节性描写。比如，只写主人公把手伸过去，并由于激动甚至不知道什么时候被握过；或者只写两只握得紧紧的手，或者只写他松开手以后，还能感到对方手上的余温，于是，一个分节动作代替了整个序列，与一个条件代替了整个推理是一样的，因而从叙述角度讲，这就是序列的不完全叙述。

在罗兰·巴特(1966 年)之前，从亚里士多德开始，一直在讨论"行为"或"动作"(действие)，把它视为文本的要素，但没有人把它视为叙述单位，并分成种属层次。而且，要么是语言学家、修辞学家讨论语言问题，要么是文学家讨论情节、故事问题，如何从语句到情节、故事的中间环节被空掉了，因而会把序列的许多作用错当作情节的作用。耶鲁大学的施安克和艾贝尔森在 1975 年曾提出"故事语法"，其中的"脚本(script)"也具有序列的意义，但处于计算机语法的范畴中。[1] 罗兰·巴特填补了这一空白，无疑是十分重要的。我们在巴特肩上所做的努力，就是强调序列的不完全叙述是序列作为语句与情节的中介的表现形式。

语言学的单位——主语、谓语之类，是分析表层语句的功能

---

① 冯志伟《数理语言学》，知识出版社，1985 年，第 229－231 页。

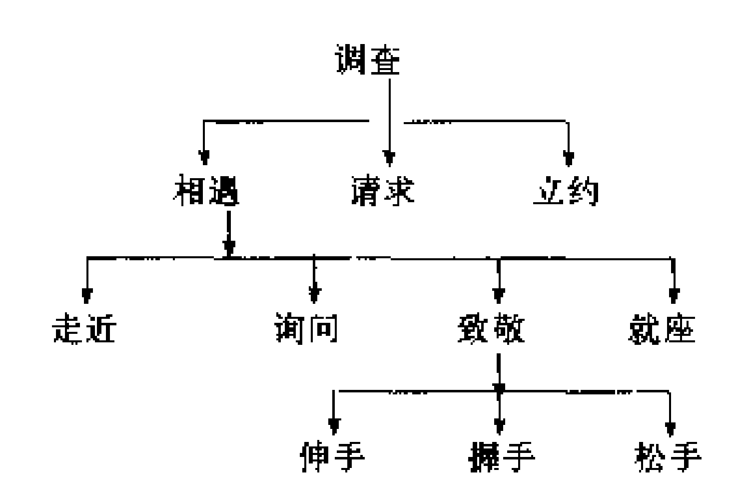
所使用的分类法；序列是分析表现在深层语句中实际生活中的动作的程序，它同时作为被叙述的对象进入话语。

序列，作为连续动作最基本的简化程序，有大有小。大序列是动作进行的时间长，动作复杂的过程，如人的一生、一场战争、一场革命、一个历史事件等。小序列是动作时间短，行为简单的过程，如抽烟、打电话、握手等。序列作为进入文本的动作程序，可大可小。可小，是说它可以在作品中可能仅作为催化成分被偶然提到一句，或几笔略过，即使原来是一个大序列也可由大化小；可大，是说它可以作为一个故事的骨架，如取宝、寻父、探险等等。有时，一个小序列也可作为文本结构框架：《电话、花、姑娘》的框架就是打电话；《墙上的斑点》的基本序列就是主人公坐在那里，看着墙上的一个斑点，一直想站起来看个究竟，而终未起身，这么一个小得不能再小的序列——整个动作只有目光的移动与凝视，当然在这几乎静止的动作下面是万马奔腾的思绪。序列作大与作小时，功能与作用大不相同，或者说，动作本无所谓大小，它在文本中作催化、标志成分时就小，作文本的总体结构时就大。

在它作为作品中最小的成分的时候，是作为读者所知中所理解的一般程序，如伸手、握手、松手；打电话：拿起听筒、拨号、讲话、放下听筒；抽烟：拿烟、点火、抽烟、熄烟头，等等。所以，这时是可以被裁剪，被省略的，在语句上表现为序列的不完全叙述。但是，读者会根据对序列一般程序的记忆与理解，自己来补足这些序列，在补足的过程中，原来显得静止的画面就会活动起来，人物也会活动起来，就会产生电影一样的幻视。作家不但能自己在创作时看到“白日梦”，而且也会让读者在阅读时同样看到这种景象。序列作为这种一般程序，也就成为推理的一种依

据，就像作为所知中的公理，作为推理的大前提一样。（如《狐狸与葡萄》的叙述中，“狐狸饥饿，便去找吃的，……”就是靠序列补足的。）

在序列作为作品骨架的时候，是可以被任意组合的，这是序列的特性之二。我们先不说组合的目的，只是说组合本身。亚里士多德认为“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”，小说却是由大大小小行动组成的。而这些行动的组合，即序列的组合，就是情节。在一个故事中，可能包括若干情节，每个情节都是靠序列组织起来的。序列组合不同，情节也不会相同。比如，巴特例举的“调查”的序列：①



在这个序列组合中，如果相遇以后，不是走近，询问，而是抓住对方，先打一顿，然后再问，“致敬”就没有了。如果是跟踪调查，也不存在相遇问题。所以，“相遇”调查与跟踪调查、微服私访显然是不同的调查序列。

如果按照序列上程序一步一步叙述下来，就是我们所讲的故事性叙述。但现代派作家已经对这种写作方法表示了愤慨：“大家都熟悉所谓‘老掉牙’电影的情节来龙去脉：不管事情多么急迫，每一环节一个不漏地相继交待得清清楚楚：电话铃响了，

① 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987年，第119页。

人物拿起话筒，于是看到对方打电话的人；听电话的人回答说他马上去，于是他挂上电话，跨出家门，走下楼梯，坐上汽车，沿街行驶，在一家门前停下汽车，登上楼梯，揿门铃，一个仆人来开门，等等。实际上，我们的思想快得多，或有时慢得多。我们的思想活动比较多变，比较丰富，而不那么安分守己：它是跳跃性的，跳过一些环节，又确切记录下一些'无关紧要'的细节，有时重复，有时倒退。正是这个思想上的阶段使我们感兴趣：这个阶段很奇特，时而出现空白，时而纠缠不休，有其模糊的区域，因为这个阶段是我们的激情阶段，也是我们生命攸关的阶段。"[①] 罗伯·格利叶认识到这一点，便竭力打破这种传统的叙述模式。如在《嫉妒》中，他有时不断地回到同一个动作上去，他反复描写A与弗兰克吃饭，讲到修车，因修车而一夜未归，讲到一本小说中丈夫的神经过敏；他反复地描写一个死蜈蚣在墙上的痕迹，它像个小小的问号留在那里。其中有三次描写了蜈蚣被捻死时的情景，三次的核心动作是相同的——捻死蜈蚣，但催化成分是不同的，也就是其他的小动作与环境不同，（前两次是在吃饭的时候，第三次是在睡觉的时候，）就构成了三次不同的蜈蚣被捻死的情节。实际上，这是主人公对蜈蚣被捻死这个序列的想象，对这个序列的自由组合。好像他的思维就停滞在这一点上，好像他记录的是一些"无关紧要"的细节，而这些细节在传统小说里可能会由于缺乏戏剧性而显得微不足道，只能充当催化成分，但在罗伯·格利叶那里，他却使这些"无关紧要"的细节不断变化，使那些单调的序列不断重复，让人咀嚼，竟使它的产生出强烈的情感——以对物象的描写披露人的情感。小说由于是一些断续的情

---

① 柳鸣九编选《新小说派研究》，中国社会科学出版社，1987年，第199页。

节，小序列的重复、叠加组合而成，即并非一个连贯的大序列，在叙述的语句中不能构成一个完整的，明确的故事，因此，就必然有许多模糊不清的地方，有跳跃的空白，这都要靠读者的想象去填补，而想象不是乱想，任意联想，而是按照序列的必然性的规则进行的逻辑推理的想象，虽然这种想象有时带有很强的主观感情、感觉色彩。

另一位新小说派作家西蒙，也有与罗伯·格利叶大致相同的见解。他深切感到感知的世界之缺乏连贯性与小说所要求的连贯性之间存在矛盾，而过去传统的写法不过是制造一种假象：感知世界展现有条不紊的秩序、叙述也是有连贯性的。[①] 小说的连贯性是以时间以及序列的连贯性来保持的。在日常生活中，一个目的性的行为实际上是不断地被其他行为所打断，所干扰的，小说中的连贯性序列，实际上是作者为了叙述的清晰起见，排除了其他行为而造成的，因而西蒙说这是虚假的。而感觉的世界并非按照连贯的动作感觉出来，感觉有时是突发奇想，或者是顿悟，或者像罗伯·格利叶那样是从对某些细节的反复咀嚼中感悟出来的，所以，叙述的连贯性不一定能使读者感觉到那些作者想要传达给读者的感觉，所以，叙述的连贯性并非是叙述清晰、准确的必要条件，相反，非连贯性叙述，由于它的序列的断裂或不完全叙述，迫使读者根据序列程序将其还原，恰恰由于这种还原，会吸引读者注意力，增加他的想象，使他感到断裂之处所蕴涵的情感与意蕴，理解作者的微妙用心。

按照序列连贯性叙述，或者说是完整的故事性叙述，显然是一种独白性的陈述，即完全由作者安排程序的叙述，而打断了序

---

① 克劳德·西蒙《弗兰德公路》译本前言，漓江出版社，1987 年，第 5 页。

列或者说是序列的不完全叙述，在小说的行为内容中留下空白，要读者参与程序安排，设想结局，这就是对话性的叙述，是作者与读者对话的对话性形式。

按照序列连贯性叙述，是我们所谓的事件小说、人物传记小说——小说的一个事件：一起谋杀案，一场战争，一段情缘的发生、发展、结局这样一个完整的序列作为故事的基线，或以一个人的成长过程为主线，或以一个人的经历、其所见所闻为引线来作为文本结构的叙述方式。而这种叙述方式，由于许多现代作家认识到它的虚假性，并为了不断追求叙述的真实感而抛弃了。他们或者以一个小的序列作为一个大序列的基线，如《一日长与百年》，以叶吉盖为他的好友，老铁路工人卡赞加普送葬的一天中，回忆了他本人、卡赞加普以及其他一些人的坎坷生涯，并从一个苏联中亚荒漠地带的一个小火车站，展望到美苏争雄的宇宙空间，而获得全球意识；或者不按序列，即不以事件序列的始末为小说始末，而是以感觉作为小说线索。普鲁斯特在《追忆似水年华》第一卷《在斯万家那边》的开篇中就是以睡觉的感觉代替序列出现的，从他醒了，感觉到身体，感觉到床，感觉到屋里，到外面，之后是与睡觉有关的联想，联想到他小时候要想跟母亲一起睡觉的感觉，那是有一次他要求妈妈跟他睡在一起，但母亲是想和父亲睡在一起，而父亲拒绝了，他虽然表面上写一个孩子的感觉，实际上是在写孩子的父母亲之间的感情关系，他把所有的他对睡觉的感觉都集中在一起：对梦幻的感觉，对灯光的感觉，对声响的感觉，联想的事件等集中在一起，而不是按序列：脱衣、睡觉、起床等罗列动作，就会给读者对于睡觉的感觉一个很强烈的刺激，这就是西蒙所说的感觉世界与叙述连贯性之间存在的差异。我们看到，现在越来越多的小说家，不光追求所谓事

件的完整性，而是追求感觉的强烈，多方位多角度的叙述，情感的丰富，幻觉的绚丽多变，作者在感觉中写故事，写序列，序列藏在感觉之中，虽然它被打断，被叙述得并不完全，但读者可以根据已叙述的不完全的序列将序列还原，最后连成故事，而这个故事，是有着丰富感情、感觉内容的序列。

断裂感比普鲁斯特感觉描写更强烈一点的是伍尔夫的意识流形式，它不是从感觉出发，而是从联想出发，不存在完整的大序列——事件，也不存在完整的小序列，连感觉也是断裂的。《墙上的斑点》是从联想出发的叙述，它是以一个极小的序列包容了许多断裂的联想的非故事性小说。这个小序列，就是主人公想站起来看看墙上那一个斑点究竟是什么，但这个动作一直被不断的联想打断，以致主人公一直不能站起来。主人公的思绪从斑点开始跑开去，被打断后，又从斑点重新开始，斑点像个稳坐军中的蜘蛛一样，一条条的思绪，是它向四外伸出的蛛网，作者想以这种破坏序列的方式证明"和我们的文明相比，人的生活带有多少偶然性啊"。[1] 这与罗伯·格利叶、西蒙是英雄所见略同。虽然伍尔夫想证明日常生活中的许多事情都是偶然发生，并没有必然的联系，并非像文明中所记载的那样，并非像序列小说所叙述的那样，但从斑点出发的每一次联想都有各自的话题，即联想有一个内在的线索，这并不是就某一个话题在理论上进行阐述，而是从表面的感观印象来谈论对一个抽象事物的体验，这里的话题不是说每一句话都不离题的理性论理的陈述，而是总体上给人的笼统的感觉。如第二段，作者从"一只钉子留下的痕迹"想开去，想到这是为了挂一幅贵夫人的小肖像画，之

---

① 《外国现代派作品选》第二册(上)，上海文艺出版社，1984 年版，第 72 页。

后想到挂这画的人家，他们的房东，之后是跟他最后一次分手时的各种零星的记忆，如果跟后面的"惠特克年览"以及"尊卑序列表"相联系，就会发现这段一个与后面联系的中心的东西是具体地、形象地指出人有贵贱之分——有贵夫人之类的人物存在，第三段她列举了几件一生中遗失的物件，从鸟笼子，安女王时代的煤斗子到乳白的宝石、绿宝石，它们都是"花了多少心血节衣缩食积蓄起来的"，但是，生活就像是"一个人以一小时五十英里的速度被射出地下铁道，从地道口出来的时候头发上一根发针也不剩，光着身子被射到上帝脚下！"[①] 这段给人的感觉是——财产是身外之物，人赤条条地来，再赤条条地去，尽管中间有许多催化成分，过渡成分，或游离成分，但这一中心思想还是很突出的。后面她联想到历史、远古，联想到作家的创作主张，每件事都有一定的规矩，等等。《墙上的斑点》由表面上混乱的、无意识的联想表现哲理内涵的手法以及意识与潜意识之间的关系，下文还会再讨论，我们这里要说的是从外部结构来讲，从序列的叙述样式来讲，它是由一个小序列——主人公看见墙上有个斑点，想站起来看看是什么，最后别人告诉她是只蜗牛——的不断被打断组合的。它通过打断序列、不规则联接序列的方法造成"自由联想"的感觉是成功的，它证明自由联想并非无序，它也能准确地传达感觉和信息，虽然它不按形式逻辑那样严格推理，也不像传统小说那样按部就班地叙述，这种方式更接近人类平时思维状态的客观现实，所以，很容易被人理解。

序列被打断得最明显的应该是意大利作家卡尔维诺的小说：《如果一个冬夜，一个旅行者……》序列不但是被打断，而且

---

① 《外国现代派作品选》第二册（上），上海文艺出版社，1984年，第73页。

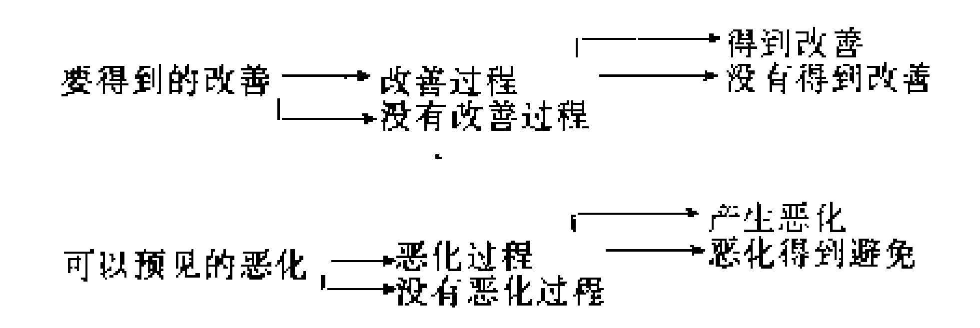
是断裂,被打断的序列再也没有被接上。卡尔维诺有他的理论——"时间零"的观念,这个观念吕同六先生介绍过:"卡尔维诺在《你和零》的论文里,对时间零的观念作了如下颇为精彩的阐述:猎手去森林狩猎。突然,一头雄狮张牙舞爪,向猎人扑来,猎人急忙挽弓搭箭,向狮子射去。狮子纵身跃起,羽箭穿赴空中。这一瞬间,犹如电影中的定格,呈现出一个绝对的时间。卡尔维诺称之为时间零。这一瞬息之后,存在两种可能性,狮子可能张开血盆大口,咬断猎人的喉管,吞噬他的血肉;也可能羽箭射个正着,狮子一命呜呼,但那都是发生在时间零以后的事件,也就是说,进入了时间一、时间二、时间三。至于狮子跃起以前与利箭射出的一瞬间以前,那都是发生在时间零以前,即时间负一,时间负二,时间负三。

"在卡尔维诺看来,传统小说大多苦心经营故事情节的发展机制,描写它的来龙去脉,着意描叙时间负一,时间负二,时间负三,(即所谓故事的'来龙'),并铺张笔墨,描述时间一、时间二,时间三(即所谓故事的'去脉'),交代故事的结局。也就是说,传统小说靠情节来吸引和打动读者,遵循的是线型的因果关系。一般的读者也醉心于此,只注重看有头有尾、情节曲折的故事,而卡尔维诺却以为,惟有时间零才是至关重要,最令人感兴趣的时刻。这一绝对时间,就其内涵来说,本身就是一个无比丰富的'宇宙'。"[①] 从"来龙去脉"这一点上说,卡尔维诺很像罗伯·格利叶,他们都不赞成把一个序列从头到尾一个分节动作都不落地叙述下来,只是卡尔维诺比罗伯·格利叶说得更数学化一点儿。"时间零"观念的本质,是指出在一个序列中,有一个关键时

---

① 《文艺报》,1991年10月27日,吕同六:"卡尔维诺小说的神奇世界"。

刻，这个时刻之后，可能产生不同的结果，所以，电视连续剧每一集的结尾，都力争在“时间零”上定格。对于这个关键时刻，巴赫金称为“临界点”，他曾经指出，陀思妥耶夫斯基迫使自己的主人公在这关键时刻做出人生的重大选择，进行激烈的思想斗争。卡尔维诺强调，时间零之后的时间，带有某种任意性、非必然性，在不同结果之中选择其一的可能性。另一位叙述学家布雷蒙在《叙述可能之逻辑》中也从另外的叙述循环的角度指出了序列发展的不同结果的可能性：①



那么，对序列不同结果的安排，成为作家的自主权力，而由于这个关键时刻包含不同的序列结果，会给读者造成向两种或两种以上的不同方向的推理，并使下一级的推理条件成为不确定因素，这就是我们所说的“悬念”。对于悬念的处理，传统作家是尽可能延宕读者得到作家所安排的结果的时间，然而卡尔维诺把时间零以后的时间交给了读者，也就是说，把悬念的解答留给了读者，把一个断裂的序列留给了读者，由读者来填补。《如果一个冬夜，一个旅行者……》是一个由十个短篇组成的长篇小说，每一个短篇都是一个被打断的序列，故事讲到一半，“‘读者’发现小说页码乱了套，上下文牛头不对马嘴。

---

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第157页。

他到书店去查询，老板告诉他，这是印刷厂的装订事故，把卡尔维诺的小说与一位波兰作家的小说订在一起了，于是，第二章不再是上一章的继续，而是另一部小说的开局。”[①] 这样第一章的序列的结果只能留给读者了。其结果是，悬念中的各种不同的可能性由读者构成了各个不同的结局。所以，这种断裂的序列是完全开放性的。但它与推理的不完全叙述是不一样的，序列的不完全叙述开放性结构是有确定的预设回答的对话性结构，如果说断裂的序列也有预设回答的话，这种预设回答是不确定的，是多种多样的。

无独有偶，秘鲁作家马里奥·巴尔加斯·略萨的《胡利娅姨妈与作家》中的双数章节的广播剧故事也是未完成的序列，或者确切地说是未完成的故事。每一个故事开端、发展、高潮都有，独独没有结局。如果说卡尔维诺的未完成的序列是以“……”结束的话，略萨的未完成的序列是以“???”结束的。比如第二章写的是埃丽娅娜与其哥哥理查德乱伦后怀孕，匆匆嫁与红头发的安图涅斯，婚礼上事发(高潮)，于是，作者向读者提了一大堆问题：“红头发新郎那天下午就会抛弃他的胆大的妻子吗？是否已经抛弃了？还是默不作声，让人辨不出人是高尚还是蠢笨，继续爱那个他曾拼命追求的骗人的姑娘？这件丑事会张扬出去，还是让那容忍和被践踏了的骄傲的廉耻的面纱永远把圣·依希特罗的这场悲剧掩盖起来?”[②] 这种种疑问，更诱使读者把序列接续下去。

与序列的开放精神完全相反的状况就是序列的完全相同，

---

① 《文艺报》，1991 年 10 月 27 日，吕同六：“卡尔维诺小说的神奇世界”。

② 巴尔加斯·略萨《胡利娅姨妈与作家》，云南出版社，1986 年，第 35 页。

形成序列的封闭状况。序列如果完全相同的话，就会形成一种模式，这种模式会使生动活泼的缪斯女神变成一个公式化的老太婆。在一部作品中，序列完全相同，会使人产生雷同感，如《西游记》，唐僧师徒四人去西天取经，路遇九九八十一难，但序列大致相同：遇到妖怪，唐僧上当，悟空解救，求助神仙，打败妖怪，继续西行，它们的差别只是遇到的妖怪不同，妖怪所使用的妖术不同罢了。而作品与作品之间的序列相同，也会造成雷同感、形成一种模式，俄国形式主义称之为 фабула[①]，我们译为情节系，就是指称这种作品与作品之间相同动作的序列模式。如：英雄美女、遇难、寻宝等。但是如果这些相同的序列反映的命题不同，叙述的角度不同，都会给陈旧的序列带来新鲜感。比如，普希金、莱蒙托夫、托尔斯泰都写过决斗这个序列。普希金用决斗表现奥涅金的冷漠，他把自己的好朋友打死了，而无动于衷；莱蒙托夫的皮却林除了冷漠以外，还有宿命意识；屠格涅夫的罗亭拒绝决斗，有人说这是贪生怕死的胆小鬼的表现，但罗亭却在小说结尾处投身于巴黎的街垒的战斗中，这说明罗亭并非吝惜生命，而是认为决斗是种无谓的牺牲。决斗对于托尔斯泰的彼埃尔来说，却是意义重大，正是决斗唤醒了昏昏度日的他，使他思考死亡，思考人生，从此振作起来。因此，几位大师通过决斗所表达的命题不同，不但不是老调重弹，而且都为决斗这个序列增添了光彩，为决斗这个情节系增加了新的内容。

序列虽是动作的相对固定的程序，但叙述序列的方法却是自由的。如"嫉妒"的序列，在莎士比亚那里奥赛罗展现了嫉妒的全过程以及最终的恶果——杀害了他的爱妻。在托尔斯泰那

---

① 有关 фабула 的详细阐述见 199 页。

里波兹德内谢夫(《克莱采奏明曲》)也是把自己嫉妒心情以致杀妻的经过叙述出来。罗伯·格利叶的《嫉妒》中的主人公根本未出场,并未描写自己的心情,只是记录了一个主观视角观察到的事物,嫉妒这个序列被琐事分解了,几乎看不出来,而且尚未造成恶果,然而嫉妒的心情同样强烈,是叙述方法的改变,压抑了嫉妒的爆发。

序列是相对固定的动作,但叙述角度的变换,选择不同的序列中的分节动作,是可以使同一序列在万花筒中千变万化。所以,序列是叙述艺术中一个值得重视的叙述因素。它的组合,构成情节,是小说故事的一个基本环节。

d.故事的不完全叙述

要想讨论"故事的不完全叙述",首先要了解什么是故事。而故事是个古老的文学术语,对它的定义无计其数,同时跟情节的定义搅在一起,实在难以定论。

按国内比较流行的,福斯特权威性的形象的说法:"故事是叙述按时间顺序安排的事情,情节也是叙述事情,不过重点是放在因果关系上。'国王死了,后来王后死了,'这是一个故事。'国王死了,后来王后由于悲伤也死了'这是一段情节。时间顺序保持不变,但是因果关系的意识使时间顺序意识显得暗淡了。或者再换个说法,'王后死了,没有人知道是为什么,后来才发现是由于对国王的死感到悲伤。'这是含有某种奥秘的一段情节,是能够高度发展的一个形式,情节把时间顺序暂时挂起来,它离开故事在自己的范围内尽量发展。请考虑一下王后的死,如果是在一个故事中,我们会说:'然后呢?'而在一段情节中我们就

问：'为什么？'那便是小说的这两个方面之间的基本差别。"[1]福斯特的意思是：故事是以时间顺序为叙述基线，情节是以因果关系为叙述基线，那么，这是否就有理由说，现代小说打乱时序，颠倒时空以后，故事就不存在了呢？或者说，非按因果性排列的小说，如《三死》、《墙上的斑点》情节性也不存在了呢？那么它们靠什么保持小说的文学性呢？难道就因此得出结论，说现代小说是"情节淡化，故事消失"了吗？如果我们完全陷在这些争论之中，将分辨不出故事与情节的本质，从而无法最终解决问题，因此，我们直接讨论故事本质，陈述我们的观点，暂时不去理会别人的意见。

故事是小说主人公行为，有时为命运的综述。它主要由两个方面的信息综合组成：一是语句，二是序列。

我们以前把故事和情节都作为结构成分，就结构论结构，脱离了具体的语句及语言环境，但是结构是不能独立于语言而存在的，是在字里行间中展现，在语式的具体表达中联结成结构网络的。所以，我们说故事与情节最初属于语式范畴。

在我们讲到推理的不完全叙述的时候，讲过叙述的两种程式，其中之一是"描写→叙述"推理程式。这个程式所显示的"描述→叙述"的转化过程，与情节向故事的转化过程相同。仍以《金脑人的传说》中的一段为例：

a 描写（第一自然段）→叙述
‖
后设命题
（金脑人惊醒，并看见他的朋友拿走了一些东西）

① 陈燊主编《小说美学经典三种》，中国社会科学出版社，第 271 页。

第一自然段对于金脑人的朋友的行为没有直接陈述，而是通过金脑人的感觉及所见所闻进行了描写，我们称之为情节性描写，而金脑人朋友的行为要靠读者推理、归纳才能得知，因此，情节性描写的特点是：语句与后设命题不一致。第二个自然段，纯叙述与后设命题基本一致：

b.叙述（又是一些脑汁给人拿走了）
≈后设命题（他的朋友拿走了一些他的脑汁）

我们称这种叙述为故事性叙述。因为它直接叙述主人公的行为，叙述形式特点是：语句与后设命题一致或基本一致。而两个自然段合起来，叙述了金脑人朋友的一个动作，一个序列——偷脑汁，所以，两个自然段为一个情节，而情节的中心思想——对金脑人朋友行为的综述。这就是情节梗概，它与金脑人的父母、妻子用他的脑汁的情节并列组成故事，因而它是整篇故事的一部分：

c.情节性描写（第一自然段）+故事性叙述（第二自然段）
‖ ‖
情节 （一个序列）—→情节梗概 （金脑人的朋友趁他熟睡之时，偷走了他的一些脑汁。）
‖
故事之部分

从文学发展史上看，叙事艺术是逐步由故事性叙述向情节性描写发展的。是由《伊索寓言》、达·芬奇式的笑话[①]《变形记》、

① B.柯日诺夫《小说起源》，莫斯科，1963年，见第16－38页。

《一千零一夜》、《十日谈》式的直接叙述人物动作，到托尔斯泰式的直接描述人物动作、心理，到《当代英雄》、《女房东》及《少年》式的由人物视角侧面描写人物动作，发展为《嫉妒》式的由心理物象描写折射主人公动作，《追忆似水年华》式的由感觉印象折射主人公动作，《喧哗与骚动》式的由联想意识折射主人公动作。主人公的动作越来越隐蔽，需要通过推理才能得到——读者需要根据作者的指向进行正向或反向推理，或者从描写的事物的特点推回所知，再从所知序列捕捉主人公的动作，或者从描写的序列的分节动作，联想所知序列，补足不完全叙述，把握主人公行踪。所以，故事性叙述向情节性描写的转化，反映了叙事艺术文学性的提高。

从序列角度讲，序列的完全叙述，每个分节动作都叙述下来，就是故事性叙述，或者就是故事，而序列的不完全叙述，就是情节，但被补充的不完全叙述的序列，也是故事，但这个故事是读者续完的，区别于前者作者写出的故事，属于后设的故事。如《金脑人的传说》中"朋友偷脑汁"这一序列，作者没有写朋友如何入室，如何挖宝，只写了他最后一个分节动作——往兜里揣已经偷到的脑汁，代替了整个序列，因此，这是一个序列不完全叙述的单情节。如果把分节动作称作点，把完整序列称作线，那么，我们可以说，情节是点，故事是线。情节是环，故事是链。情节是文本中给定的推理条件，故事是推理与叙述的结果；情节是叙述的手段的集合，故事仅是它所要传达的信息之一，因为故事仅仅是主人公动作或命运的综述，情节却包容了全部信息：除故事以外，还有意象、寓意、命题等，如《狐狸与葡萄》的第二个自然段，纯属寓意的直叙，或叫"点题"，不属于故事。情节是故事的借代，故事是情节的还原。还原过程是从读者角度讲的，读者是

将情节浓缩或补足还原成故事的；而从作者角度讲是一个相反的过程：通过情节表达他所编好的故事。情节仅是故事在作品中的形式，而情节利用序列的不完全叙述，以及描写的不直接叙述以达到对故事的不完全叙述。使故事不至因平铺直叙而失掉韵味，在故事不完全叙述的情况下，文本对读者理解文本最终文旨的要求，首先是补足故事。

故事从断续的情节中联系起来，从不完全叙述中补足，主要依靠两个基本因素：序列与时间。

情节是自由的，是独裁的，它可以任意选择序列中的某个分节动作，可以选择时间中的任意一个时点，可以打乱时序，随它先后。情节之所以敢于随意安排这两个因素，恰恰是因为这两个因素都有固定的顺序，不怕被打乱。

由于语言的出现，文字的使用，各种传播媒介的帮助，人们不但熟悉、认识了自己的生活，也熟悉认识了自己生活圈以外的其他人的生活，许多序列——运动：跳伞、冲浪、花样滑冰、高山速降等；许多动作——航天飞机上的失重动作、月球上的行走、时装模特的步态等，也渐渐被人们熟悉，甚至作者写作方式的程式也被人们熟悉，也进入了读者视野。在这种情况下，作者只有四条路好走：一是继续寻找读者尚不熟悉的序列，印第安人的生活，太空世界；二是对前人描写过的序列进行讽刺性摹拟，表达自己新的寓意：《堂吉诃德》对骑士小说，《蝇王》对荒岛小说的摹仿；三是对习以为常的序列反常或超常描写，这就是俄国形式主义所说的“陌生化”或“奇特化”手法；四是对于已经知道的序列就不屑写，而采用不完全叙述的方式。荷马在《奥德修记》就借尤利西斯之口说过：“当故事已为人人皆知时，我讨厌把它再讲

一遍。”[1] 海明威也是如此，是根据他称之为“冰山原理”的理论去写作的。他把文本中的文字，称为冰山露出水面的八分之一，省略的部分是冰山藏在水下的八分之七。他说：“你可以略去你所知道的任何东西，这只会使你的冰山深厚起来。”[2] “读者呢，只要作者写的真实，会强烈地感觉到他所省略的地方，好像作者已经写出来似的。”“而因为不了解而省略某些东西，他的作品只会出现漏洞。”[3] 海明威所讲的省略，只能是省略序列的某些部分或背景材料。而他的冰山理论可以说是对不完全叙述的叙述方法其心理因素的解释。他的理论有一点与巴赫金不同：海明威是说作者知道的事可以省略，巴赫金强调，作者要预测读者也知道才可以省略。我们认为，巴赫金讲的更合理一些。这样，情节可以不必担心，它省略的部分读者会填补不上。

另一个有序的因素是时间。进入小说的时间有这样几个特点：一是时间的相对性，时间进入情节，使情节成为一个时点，当然这是相对于故事而言的。每一个具体的动作，分节序列都处于一个时点之中，只有当它们连成序列，连成故事才成为时段。《伊利亚特》选择的时点是十年中的最后五十二天，这五十二天也是一个时段，诉说着阿克琉斯愤怒的故事，它是由更小的情节时点组成的。《喧哗与骚动》选择了四个时点——四天：1928 年 4 月 7 日，1910 年 6 月 2 日，1928 年 4 月 6 日，1928 年 4 月 9 日讲述康普生家三十三年之中发生的故事。当然，一天的时间，相对于每一个意识流动的时点，也是一个时段。在这时点与时段

---

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989 年，第 266 页。

② 崔道怡等编《“冰山”理论：对话与潜对话》，工人出版社，1987 年，第 79 页。

③ 同上，第 85 页。

的差异与转换中，我们发现会有以现在进行时叙述的情节时间，以及回忆、联想、倒叙记述的历史故事时间。而且，在时序的排列中，我们也会发现有历史故事与现实故事两个时态的序列。

随之而来的，是需要确定时间的精确性，以往的叙事文，包括报刊上的导语，要求五个"W"(who, when, where, what, why)具全。除了具有永恒意义的寓言、笑话等小故事没有时间，或者说是任意时间以外，小说时间都是作者给定的，或精确，或笼统，有的在题目中给定(《九三年》、《红与黑——一八三〇年纪事》)，有的在卷首，有的在文中，有的在标题中(《喧哗与骚动》)。现代小说时间的准确性更加强了，同时增加了对话性——需要读者参与推算时间。如《变》的作者没有给你叙述时间，只给了一些非常精确的历史时间——小说是从主人公踏入车厢的那一刻开始的，但并没有讲踏入车厢的具体时间，即小说开始叙述的情节时间，但作者告诉你，主人公在上车以前，与车站上的大钟对了一下自己的手表，其时是8:08，又告诉你开车时间是8:10，那么进入车厢的时间就应该在8:08与8:10这两分钟之间，但这是哪一天，哪一月，哪一年的8点钟呢？作者又给了你这样几个条件：1.一张"一九五五年十月二日开始的冬季时刻表"(火车)，有效期至一九五六年六月二日(包括当日)[①] 2.星期三，十一月十三日是主人公四十五岁生日[②]。3.幸好第二天，也就是昨天，是星期四[③]；4.明天，星期六和她(塞西尔)一道吃午饭，[④] 5.主人

① 布托尔《变》，外国文学出版社，1983年，第18页。

② 同上，第24页。

③ 同上，第27页。

④ 同上，第26页。

公告诉助手，本星期五到下星期二要走开几天[1]。根据这些条件可以推算出——由于十一月十三日星期三的第二天是昨天，那么今天，即与叙述同步的时间是十一月十五日星期五，而且，火车是按一九五五年冬季时刻表运行，于是，主人公跨入车厢的时刻是一九五五年十一月十五日星期五早 8:08－8:10，也就是叙述与情节开始的时刻。但是这一时刻的得来，没有读者的推理是不可能的。而时间的精确对于一个时空颠倒的文本用以从情节恢复到故事是十分必要的。

现代小说的时点的更换越来越勤，如《喧哗与骚动》第二章昆丁的一段意识流联想，就做了二百多次时空更换；时空的跨度越来越大，从现实到历史，从历史到现实。但是不管如何时空颠倒，不管历史故事、现实故事如何掺和在一起，只要有一个时序或情节或故事是正常的，叙述就会有条不紊，故事也会恢复原状。如《喧哗与骚动》中四章，即四天的时序是这样排列的：CABD，"但是他们（叙述者）所讲的事情倒是顺序正常的时序，而且衔接得颇为紧密的。"[2] 中文译者李文俊先生也发现了这一点。也就是说，叙述者叙述的情节时序是颠倒的，在他们每个人的意识中，现实与历史是交错在一起的。在情节时序的颠倒中，无论现实故事，还是历史故事都被割碎为一个个情节的彩点，但我们会发现，在每个彩点之中，所有人物的意识与生活都共同与一个人物相联系——凯蒂，其他人的故事都是不完全的，只有凯蒂以她身上鲜明的色彩，在哥哥弟弟的意识流的联想与回忆中，在混乱的情节中，使她的故事就像在色盲测试图上一

---

① 布托尔《变》，外国文学出版社，1983 年，第 26 页。

② 福克纳《喧哗与骚动》，上海译文出版社，1984 年，第 10 页。

样，在斑斓的彩点中形成一条明显的人生线索：恋爱、失身、结婚、生女、离婚、堕落，接下来是她女儿小昆丁的故事。第一章以班吉的视角叙述，班吉只有幼儿的智力，所以他记得的永远是童年，他记忆中凯蒂永远是童年时代的姐姐。第二章以昆丁的视角叙述，他是由于受不了妹妹的失身而自杀的，所以在他的意识中，凯蒂的恋爱、怀孕、结婚对他都是极大的刺激，他自杀前的意识中闪现的都是这些场景。第三章以杰生的视角叙述。他是个财迷、恶棍，只认得钱，总是打凯蒂给小昆丁的抚养费的主意。从他不让凯蒂见小昆丁，骗凯蒂的钱折射凯蒂离家出走后的生活。第四章以叙述者的视角跟踪佣人迪尔西的行动，折射小昆丁的逃跑。在附录中讲到了凯蒂的结局：跟德国占领军军官混在一起——彻底堕落。这是通过几个不同视角来折射一个不在现场的人物的生活。《吕贝卡》的主人公吕贝卡也未出场，但对吕贝卡的回忆、描写、诉说都成为现实故事的一部分。《喧哗与骚动》却不一样，凯蒂并不是作为主语出现在语句中，不是作为主角被描写，而是作为补语或宾语出现在叙述者的叙述中，作为一个叙述者－主人公生活中的配角被提到，但是别人的故事，包括康普生的家事，靠前面四章无论如何串不成一条完整的线索，只有靠附录帮忙，而凯蒂的生活却可以穿成线，也就是说，作者没有在前台语句中直叙凯蒂的故事——语句中只是零碎的情节，不连贯的意识联想，不完全的序列，作者是在后设命题中叙述凯蒂的故事的。不管叙述的情节时序如何颠倒，后设命题中凯蒂的故事却是从头至尾，按序叙来，所以我们才会感到乱中有序。

从语句上看，1928 年 4 月 6－8 日发生的事为现实故事，在这三天之中，人们的回忆联想，以及第二章 1910 年 6 月 2 日都

属历史故事。现实故事与历史故事在情节中是混在一起的，但是现实故事与历史故事都有在情节出现时的时序，如果我们把《喧哗与骚动》与其他情节时序颠倒的作品比较的话，就会发现作家的特点。

作　品	出版时间	情节时序	现实故事时序	历史故事时序
《呼啸山庄》	1847	二次倒叙	正常	正常
《达罗卫夫人》	1925	颠倒	正常	颠倒
《喧哗与骚动》	1929	颠倒	颠倒	正常
《橡　皮》	1953	正常	正常	颠倒

在《呼啸山庄》中，只有希利达利夫与凯瑟琳的恋爱故事，作者分为现实故事与历史故事两部分来叙述，其实是在对主人公现状的描写中插叙了以往的历史。因此，现实故事与历史故事的时序都是正常的，它们是一个完整故事的不同阶段。

《达罗卫夫人》上街买花这一段，叙述的是达罗卫夫人的一生。历史故事是穿插在她"走在街上"这个序列之中的，因此，现实故事时序是正常的，而历史故事是随着达罗卫夫人的意识触景生情想到的，因此时序是颠倒的，而且，情节时序由于历史时序颠倒，不断地打断现实行为的序列，因而是颠倒的，而现实的序列中，又由于意识的不断流动、不断摄取外界印象，在街上遇到的事情是没有秩序，没有必然联系的，因而，产生一种运动感，纷乱感，所以情节时序颠倒给读者的感觉是十分深刻的。或者说，作者有意给读者一个时序颠倒的感觉。

到了《喧哗与骚动》颠倒的感觉更加强烈了。首先，故事的

角度多起来了，不是像《呼啸山庄》那样，是由第一叙述者洛克乌德先生转述第二述者丁耐莉太太的话，第二叙述者再转述第三叙述者伊莎贝拉、凯蒂、齐拉或希刺克历夫等人的话，即无论经过几道转述，话语都是由第一叙述者叙述并安排的，故事是按照一个程序叙述下来的。而《喧哗与骚动》却是由几个人物从不同角度，从不同的程序，叙述了一个故事的不同阶段。其次，被叙述的主人公的位置变了。《呼啸山庄》与《达罗卫夫人》中被叙述者在语句中占据的位置是主语，叙述者就是直接了当地在讲他们的故事，《喧哗与骚动》中的叙述者各自讲着自己的故事，在自己的故事中带出了另一个人物凯蒂，像是作为背景，作为衬托出现的一样，在话语中凯蒂仅占据了宾语或补语的位置。如昆丁自述的一章是讲他自杀前的感觉，他在处理后事的一天中所遇到的事情——如遇见一个小姑娘，他给了她一块面包，小姑娘因此信任他，跟着他走，以至他差点因拐骗罪被抓起来，——都是他自述的主线，昆丁是这一章情节的主体，这些事与凯蒂的故事几乎毫无关系。凯蒂仅仅出现在他的回忆中、联想中、意识中，是他生活中的一个人而已。同理，前三章，每一章都有两个故事，班吉、昆丁、杰生自己的故事，以及凯蒂的故事，而班吉的故事中很少有杰生的故事，杰生的故事中几乎没有班吉和昆丁的故事，但三章都有凯蒂的故事，并且可以连成一个完整的故事，使这三章连为一体，班吉、昆丁、杰生的故事在他们自己那一章中成为故事，但在整部小说，在凯蒂的故事中却成为情节。他们的故事是明故事，而凯蒂的故事是暗故事，别看凯蒂的故事处在宾语或补语的位置，它却是作者叙述的最终故事。因此，情节的时序颠倒，完全是为了这个最终故事的时序的正常。

在《橡皮》中，历史故事时序颠倒，而情节时序仍然正常，乍

看起来简直不可思议，这反映了《橡皮》的特点：历史故事隐藏在现实故事的情节之中。现实故事是青年密探瓦拉斯奉命调查一桩谋杀案——一连九天每晚七点到八点钟之间都有一名有地位的人物被谋杀。最后一位遭袭击的是丹尼尔·杜邦教授。当瓦拉斯经过一天的调查，在晚上潜入杜邦家中等待凶手的时候，把只在袭击中受伤的杜邦教授当作凶手打死了。整个作品是按照瓦拉斯当天的个人经历的线索来叙述的，历史故事的信息分散在情节之中，瓦拉斯对自己的身世仅做了四次回忆：

例 10.

1. 他小时候曾经来过这儿一次，只停留了几个钟头……[1]
2. 刚才他不是一时也曾想说明自己以前来过这里吗？——他曾经跟随着母亲走进的阳光灿烂的小街巷，两旁都是低矮的房屋的运河一端。废旧的船身，他们母子两人要去会见的亲戚（是他母亲的亲姐妹还是同父异母的姐妹？）[2]
3. 后来他们母子两人走到这延河堵塞的一端……以便去探望一位女亲戚。他好像记得这位亲戚在生气，似乎有一件继承遗产的事或类似的问题。[3]
4. 他们母子在这城市里寻找的不是一个女亲戚，而是一位男的，这位亲戚，他可以说是以前并不认识。这一天他也没有见到这个人。原来这人是他的父亲，他怎么连父亲

---

① 罗伯·格利叶《橡皮》，上海译文出版社，1981 年，第 41 页。
② 同上，第 56 页。
③ 同上，第 141 页。

也忘了呢?[①]

还有一个信息来自警察局长手里的有关杜邦隐私的调查报告:"二十多年以前,杜邦曾经和一个'出身微寒'的女人'保持一种合法的关系',而且过了不久就和她生了一个儿子。……那位私生子长大成人,现在来到这里打算取得大笔的生活津贴……"[②]

另外一信息来自一个醉汉,他讲了一个谜语,讲了三次才讲完:"什么动物早……"[③] "什么动物……"[④] 他第一、第二次这样讲的时候,人们自然会认为他在说人所皆知的斯芬克斯谜语:"什么动物早上四条腿,中午两条腿,晚上三条腿。"但当他第三次说全的时候,却完全是另一回事:"是什么动物早上杀父,中午淫母,晚上瞎掉眼睛?"[⑤] 这是众所周知的"俄狄浦斯情结"!

即使主人公瓦拉斯怎么也想不起来这个谜语的答案,即使他看不懂那幅油画的意义:"一个恶梦似的夜晚,暴风雨的可怕的雷电击中了一座倒塌的荒塔下面,横卧着两个人。一个穿着皇袍,皇冠在他身旁的草丛里闪闪发光;另一个是平民,他们同样都是明明被雷电击毙的。"[⑥] 即使作者再也没有用叙述者的话语明说,但读者根据这些信息,根据统觉背景中对斯芬克斯谜语,对俄狄浦斯情结的所知,应该可以自己得出结论:平民瓦拉斯犯了一个俄狄浦斯王式的错误,杀死了自己的生身父亲——

① 罗伯·格利叶《橡皮》,上海译文出版社,1981年,第248页。
② 同上,第208-209页。
③ 同上,第11页。
④ 同上,第123页。
⑤ 同上,第242页。
⑥ 同上,第252页。

杜邦，命运的雷电是不分身份等级，以平等的态度对待世间的一切人的。这是历史故事的结论。而历史故事的时序是颠倒的，并没有从头叙来，也不是由瓦拉斯倒叙或意识流联想得到的，而是由不同情节用不同方式获得信息，而且最后的准确信息又不断被作者延宕，而且即使是瓦拉斯的回忆，也不是倒叙，他的思绪，包括回忆是现实情节中的实际的思想，是情节的一部分，因此，历史故事隐藏到现实故事的背后，隐藏到情节的背后，于是故事本身产生了双声性，杜邦被刺这件事，书中的人们知道的是第一次凶杀的事实（明），与第二次误杀的结果（暗），以为是尸体找到了。对于瓦拉斯来说，警察局长与他自己看来是误杀了他应该保护的人（明），在读者看来，还有另一层关系：他杀了他自己的父亲（暗）。这两重关系，不是对比关系，而是像绘画中的明暗关系，使整个事件立体化了，使一个情节叙述了两个故事，使小说结构成为双故事形式。

这种由同一情节构成双故事的现象（《橡皮》、《喧哗与骚动》）是故事层次的对话性模式。对话性模式是由于外结构层面的最终文旨——故事的隐秘，就使情节自成故事，这样故事与情节就构成两个不同意义和性质而又相联的故事，同时表现了主人公的不同认识，故事中生发出两种或几种不同的声音。如《橡皮》中的人物与读者对杜邦被刺的真相的认识不同，结论也会不同。警察局长、瓦拉斯、凶手、杜邦本人、管家各有自己的视角，于是各持己见。昆丁对凯蒂的态度表面与实际截然不同（见下节）。《胡利娅姨妈与作家》的主人公小巴尔加斯与广播剧作家卡马乔的故事也是一个双故事，他们两个对写作的态度不同，生活道路却相同。对话性模式双故事的产生需要这样几个条件，或者说作家创造故事的对话性模式使用过这样几种方法：

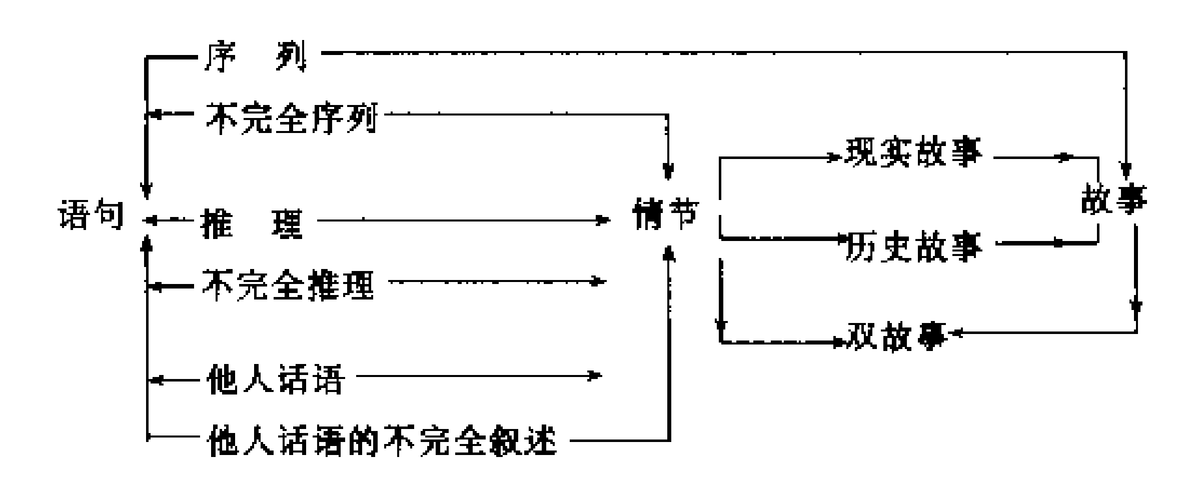
首先，在语言层次上，故事由语句命题向后设命题转移，原来用故事性叙述直接讲述的故事，像《伊索寓言》、《十日谈》等的叙述方法及内容，现在用情节性描写转述，需要读者通过对描写的推理得到故事性叙述，或者补足不完全序列，才能得到完整故事，因此，在字面上故事看不见了，隐藏在语句背后、情节背后。而且，故事的主人公由原来语句中的主语，实际的叙述主体，变成了宾语或补语，仅仅作为被涉及到的客体，作为一个信息出现在他人叙述的他人故事之中。

其次，序列的不完全叙述是造成双故事的重要手段。以往，故事处于表层语句上，一般都以一个矛盾冲突作为故事的基线，从矛盾的发生、发展、高潮到结束是一个完整的序列，在高潮时，矛盾激化，往往伴随着剧烈的动作：吵架、行凶、决斗，结局往往是事件真相的揭露，主人公命运的归宿，悲剧性的便是死亡，喜剧性的便是大团圆等等。但是，像《嫉妒》中丈夫发现或怀疑妻子与别人有奸情的故事，本来会引起像《战争与和平》中彼埃尔与朵罗索夫的决斗，《奥赛罗》与《克莱采奏鸣曲》中的凶杀，但在罗伯·格利叶笔下，叙述表现得非常平淡，只有细致人微的察言观色，只有强烈克制的不露声色。结果故事不见了，戏剧性场面没有了，原因就是作者省略了在丈夫确定了奸情以后可能采取的行动及以后的分节动作，也就是说，序列的不完全叙述，会使相同序列的小说产生两种不同的效果。一种是作者不去描写高潮，卡尔维诺叫它时间零，而去描写时间负一，巴赫金叫它临界期，或时间一，即描写开端，或写结局，这样造成的效果就是戏剧性淡化，于是，人们好像抓不到故事的脉络，人们只是感觉到，推测到已经发生的事（《少女的忏悔》普鲁斯特）和预感到将要发生的事（《嫉妒》）。另一种效果就是悬念增强，这就是描写、渲染矛

盾的爆发，即将笔尖停顿在时间零上，而省略其结局，是戏剧性的不满足(《如果一个冬夜，一个旅行者……》、《胡利娅姨妈与作家》)无论是戏剧性淡化，还是戏剧性不满足，都会使有阅读经验的读者，在统觉背景中与以往作品的对比之下，会产生所谓“情节淡化”的感觉。其实是故事隐藏起来了，要读者自己补充，是情节性加强了，情节所携带的信息容量更大了，而且，故事与情节不是说的一回事，双故事出现了。

再者，由于作者采用意识流的手法，或用感觉——同一感觉，以各种事物作补充；或用联想——同一命题，从甲联想到乙、到丙：打乱时序，打乱序列，自然造成历史故事——已发生的事与现实故事——正在发生的事之间的差别，就会出现两个时序，两个不同的序列，就会使一个故事分为两段或几段，就会出现双故事。

综上所述，在语式的层面，各个范畴之间的关系大致如下：



现在我们再回头看一下福斯特的三个例子，根据我们对故事与情节的定义，这三个例子都是故事。前面两个“国王死了，后来王后死了。”及“国王死了，后来王后由于悲伤也死了。”是故事性叙述的故事，后面一个“王后死了，没有人知道是为什么，后来才发现是由于对国王的死感到悲伤。”是描写性叙述的故事。

而且，被福斯特称作“情节”的第二个故事，是最典型的故事，因为王后的死是一个完整的序列，她在国王之后死亡，有时间的接续，而且死因是直叙出来的，这个故事还有明确的后设命题：王后很爱国王——不管国王是怎么死的，反正他的离去使王后悲伤，以致身亡，说明王后爱国王之深。而被福斯特称为故事的故事“国王死了，后来王后死了。”却具有很大的情节性，这是两个不同的序列，他们之间没有必然的联系。对此我们恰恰会问：“为什么？”而不是“然后呢？”——两者为什么会死？后设命题是什么？悬念没能解答。与此相像的一篇小说是托尔斯泰的《三死》。如果我们把原来的情节简化为故事性叙述的话，也会得到这样一个故事梗概：“一位贵妇死了，后来一位农奴死了，还有一棵树被砍死了。”它们之间没有因果联系，因此，每一个序列在并列的情况下转化为情节，这三个情节在小说中我们通过对比，可体验三种不同的死亡，体验人生之不同，而对万物共有的结局——死亡，有了一个多角度的认识，情节也有了后设命题。而在“国王死了，后来王后死了。”的叙述中，只有时间连着两个序列，如果它们扩展为描写性的情节的话，我们也就会找到后设命题，从而完成这个故事。

在以上的分析中，我们还可以看到故事与情节的相互转化，原来各自的故事，在命题的作用下转化为情节，而且相同情节的重复可以转化为故事。《嫉妒》中罗伯·格利叶反复描写吃饭的情形，可以根据几次情形的差异连结成故事。相同的情节还可以转化成命题：路东之的《!!!!!!》其中只有一个情节：“车站旁有一棵婆娑的老树，老树下两个孩子做着游戏——‘我们都是木头人，不会说话不会动。一不许笑，二不许动，三不许交头接耳听。看谁的意志最坚定。’”这是一个古老的游戏，作者重复了六

遍，只改动了六个形容词：欣然→哑然→陶然→惘然→慨然→愕然→怆然，就把作者由一个儿戏所体验到的中国人俯首贴耳，麻木不仁的可悲的生存状态的命题揭示了出来，叙述者心境的改变也是层次分明，表示了对这一生存状态的顿悟。

如果一定要用一个故事作为情节和故事的形象化的定义的话，我们倒有这样两个故事可以代替福斯特的例子——世界上最长的故事和世界上最短的故事：

> 从前有座山，山上有个庙，庙里有个老和尚给小和尚讲故事，讲的什么呢？"从前有座山，山上有个庙，庙里有个老和尚给小和尚讲故事，讲的什么呢？'从前有座山……'"

这才是故事，世界上最长的故事，永无止境，所用语言是故事性叙述，不可再简化了。虽然只有一个时点，一个情节，但是无数的反复，使它连成一个故事的圆，而不是一条有过去和将来的射线。

还有一个世界上最短的故事：

> 世界上最后一个人坐在屋子里，忽然传来一阵敲门声……

这篇世界上最短的小说只有一句话，它是一个情节，是"敲门"这个序列的开始，因此是个不完全叙述的序列，是一个带有悬念的情节，我们一下子会产生许多疑问：是什么原因使世界上最后只剩下一个人？为什么这个人还能坐在屋子里——房子没有塌？既然是只剩最后一个人，为什么会有人敲门？是谁？是天外来客，还是另外的幸存者？每一种不同的回答，都会引出不同的序列组合，造成一个不同的故事，也就是说，由这一个情节可以生发出许多故事，当然这是作者留给读者的工作，要由读者来完成。

3.叙述结构中的对话性形式

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中热情地称赞了陀思妥耶夫斯基的创造——复调小说。这是在一个共同的故事结构中，人物与人物之间由于思想意识的对立而产生的各种不同声音即观念的对立，其效果就像音乐中的复调——各唱各的调，却又互相补足，不可失却对方。由于巴赫金分析得鞭辟入里，我们应该承认，陀思妥耶夫斯基的作品确实是一种像巴赫乐曲一样的复调形式，但是巴赫金竭力反对的另外一种形式，他认为是独白形式的典型——托尔斯泰的《三死》，却不如他所批判的那样，让人信服。《三死》中的三个人物：贵夫入、农夫、树之间确实如巴赫金所说，没有对话，没有故事性联系——三个人物的死亡没有直接因果关系。他们之间的情节结构联系也非常微弱——贵夫人与农夫是主仆关系，但相互不认识，更谈不上对话，树是因为要为农奴做棺材被砍死的，但它与农奴在生前也是互不相识，三个人物在时间上也没有必然联系，贵夫人与农奴之死相差一个月。但是托尔斯泰为什么要在一个作品中，描写三种处于一个大环境之中自生自灭的死亡，又起名为《三死》呢？我们发现，三个人物的故事有一个共同点——以死亡的序列代替人物整个一生：贵夫人的死亡孤单、平静、奢华，她的一生也是精神上的孤独、空虚与生活上的奢侈的混合物。农奴死得那么凄惨，那么贫寒，是他一生的写照。那棵树自然生长、偶然被毁，它对生死一无所知。我们还发现，三个人物的故事所抽象出来的主题是一致的：生命如何结束，生活的价值何在，尽管他们各自回答的后

设命题截然不同。因此，它们在这些共同点上联结为一个命题——对死亡的认识，也是作者的最终文旨：世间的生命就处在这样共同生存又素不相识的状态之中，它们有着不同的生活，不同的生命价值，却拥有共同的死亡。

故　事	后设命题	最终文旨
贵夫人的故事——→	死亡状态	作者对死亡
农奴的故事——→	生命价值——→	及人生的
树的故事——→		总体认识

于是我们说，如果根据巴赫金所使用的复调原理，《三死》是另外一种形式的复调，它不是靠人物之间的对话、思想的直接对立形成的，而是依靠作品的结构使每一个人物的故事成为不同的声音，构成互为对立、互为补足的复调形式，靠后设命题的一致，奏出一个和声。因此，这种复调形式，我们叫它**结构复调**。

应该说明的是，虽然巴赫金在《小说话语》中，对托尔斯泰的独白小说已经抱以宽松，甚至是恭敬的态度，但对于结构复调还没有深刻认识，也没有撰文论述，然而，他对复调小说的论述，对《三死》的分析，提醒了我们，启发了我们，使我们看到了比人物思想意识复调更为广阔、更为复杂、更具有文学性、也更具有创造意义的结构复调形式。

然而，在我们分析现代小说中出现的各种复杂的结构复调形式之前，首先要认识什么是结构，结构的因素是什么。有了这样的理论依据，我们才可以自觉地、能动地分析作品，才可以认识在文本语句表层所看不到的，却控制着整部作品的框架与网络。

a. 外结构与内结构

还在远古的时侯，没有文字以前，人类就用讲故事的方式传播、保存着人类文化，禁忌教育、家族史、神话、传说等都是以故事的方式由先人向后人传播的。小说本来是记叙故事的最正宗的文学样式，但是许多其它文学样式——史诗、戏剧、寓言、笑话（梅尼普讽刺）都先于小说出现。它们在本质上也是在讲一个人的命运或一件事，也是故事，但形式上没有采取白话、散文的形式，其原因是传播上的特点造成的。由于没有纸张，只能靠口头传播，而韵律使语言朗朗上口，便于记忆，所以使史诗成为最早的叙事文学样式。寓言与笑话都是故事的变异形式，它们以短小精悍利于记忆和传播。这种传播样式也深刻影响着小说最初的形式：即使有文字可以记录于骨上、竹上、羊皮纸及纸张上，但毕竟能看的书少，能读书的人也少，大部分传播以口头方式进行，所以影响到故事在结构上产生这样两个特点：语言的直叙性与结构外化性，以便于讲述者记忆。

语言直叙是指故事基本上是用故事性叙述写成的，即使有少量的描写，有催化成分在内，语句命题与后设命题基本吻合，或者应该说两者还未分离，语句直指所述，把最终文旨和盘托出。故事一般是单情节、单序列的，几句话就可以叙述一个故事。

结构外化的特点表现在许多方面。首先是叙述的程序是工整的，一般是从头至尾，慢慢道来。普罗普对俄罗斯一百个民间故事进行分析之后，曾指出民间故事的结构体现在有严格的、不可改变次序、前后相接的三十一个功能中。关于叙事结构，法国

的叙事学者们进行过各种角度的研究，包括叙述语法、行动元、叙述信息，叙述可能的逻辑（见《叙述学研究》）但他们对于民间故事叙述结构的研究，都仅仅基于叙述程序的工整与固定因素这一个方面。

另外，叙述频率的工整也是外结构的特点：一个故事中，一个序列——寻妻、寻父、寻宝、制服魔怪等——往往要重复三次，一个人物进行三次，或三个人物进行三次，前两次不成功，最后一次成功；或遇难三次，三种解决方法等。普希金的《白雪公主》，王子寻找公主时，问太阳、问月亮、问风，打听公主的下落；《渔夫与金鱼的故事》，金鱼满足了渔夫三次愿望等等。

除此以外，结构外化还表现在情节布局的规整化上。这最初是由于短篇故事向长篇小说发展的一个过渡形式，一般有三种方式。一种是《十日谈》式的排列故事的方式：由十个人讲十天故事，于是一百个短篇故事被规整地排列，并组成一个大的结构体，而非一部长篇小说。因为那个连接一百个故事的故事——为了躲避瘟疫而聚在一起，以讲故事的方式消磨时光的故事——纯属结构形式。第二种是《一千零一夜》式的故事套故事的方式。山鲁佐德每天讲的故事属于排列方式，但她的故事中的主人公再讲故事，就是故事套故事了。第三种形式是流浪汉小说式的串联方式。由一个人贯穿许多短篇故事，只是每个短篇的主人公是一个人物，如《小癞子》、《金驴记》就是以主人公视角来描写、串联其他人物故事的方式结构的。现代的系列剧便是对这种传统形式的继承，是他人话语方式进入作品结构的一种样式。

小说在结构上的工整性，已经作为一种文化符号，作为具有

与诗歌韵律之美同等价值的体裁样式之美，作为叙述方式的符码，被作者沿袭下来，被读者欣赏、接受。我们把这种结构外化的形式叫做**外结构**。它的发展经过漫长的岁月，形态变化万千。但是，我们在这一节里的任务，是讨论叙述结构中的对话性形式、讨论小说的内结构形式，外结构仅作为内结构的对比在这里提一下。

每一部作品都有它的结构样式，我们提出外结构与内结构的概念，为的是更深刻地理解作品。外结构是指情节安排为序列、为故事服务，或者说，完整的或切割的情节之间的联系是序列、时序，目的是组合故事。内结构是指单纯的序列之间的联系是意象或命题，目的是多角度地阐述命题。因此，现代小说并非不注重故事，而是更注重故事的组合手段，不是只注重哲理内涵，而是更注重序列或故事之间意义上的联系，从而能形象地叙说哲理。《绿房子》每章以五种或四种叙述方式，从五个人物的视角叙述人物的命运，到最后，我们发现这几个人物命运连在一起，是一个大序列的各个分支，每章中的纯叙述、间叙体、自由间叙体、对话体的交叉结构方式是为序列服务的，是外结构方式。《蜘蛛女之吻》的结构特点与此不同：首先，整篇小说叙述方式是没有叙述者参与的纯对话加内心独白，更确切地说，是加潜意识联想；其次，小说由十个故事组成：莫利纳讲了六个电影故事，瓦伦第昏迷时幻想了一个蜘蛛女的故事，他们俩人的身世各一个故事，他们的狱中生活也是一个故事。再次，叙述者隐藏到注释之中：全书共有九段大段的注释，其中八段是引证学术论文讨论同性恋的问题。每段注释插入的地方，情节话语与注释没有直接联系。从结果上看，除了对话组成了莫利纳与瓦伦第的狱中生活以外，其他电影故事与他们的生活序列没有直接的序列上

的衔接关系。因此，这些故事之间的联系就是命题意义上的联系。它们的作用也不仅仅在于消磨时间，它们与注释中的科学论点一起，为阐释同性恋心理服务。因此小说结构是命题场意义的内结构。现代小说家更注重内、外结构的结合，使作品的外结构不仅仅起结构的作用，而且具有表意功能，因而使结构更加花样翻新又意味无穷。

现代小说一方面沿袭传统小说结构美的存在方式，在使用现代叙述方式的情况下，使结构完整。《墙上的斑点》尽管内容由于自由联想而显得零乱不堪，但每一段的联想都从墙上的斑点开始，全篇由这斑点开篇，由斑点收尾，整个结构非常工整。《喧哗与骚动》的叙述，也由于作者要制造意识流的意境，因此运用了大量的内心独白、自由联想、昏迷时的幻觉、思维跳跃、颠倒时序、打乱时序的手法，使读者在阅读时会感到时空混乱，但是作品的大结构虽然也是 CABD 排列，却由于用了四天、四个人从四个角度叙述，条理十分清晰。这种叙述方式很像《十日谈》十天十个人讲故事，但是《喧哗与骚动》中每天的日期都有内涵，均与耶稣受难与复活有关，所以文本的大结构就带有意味，带有内结构因素，比《十日谈》的纯结构形式多一个层次，具有深刻的寓意，结构本身成为表意符号。

传统小说的许多结构方法被现代小说沿袭、发展，甚至改头换面。叙述的人称与视角、语式方式我们已经讨论过了，现在来看叙述频率。日奈特将叙述频率分了四种：

讲叙一次发生过一次的事(IR/IH)
讲叙若干次发生过若干次的事(nR/nH)
讲叙若干次发生过一次的事(nR/IH)

讲叙一次发生过若干次的事(1R/nH)[1]

罗伯·格利叶就非常会利用叙述频率。《橡皮》中瓦拉斯买了四次橡皮；醉汉的谜语讲了三次；《嫉妒》中的百叶窗反复多次，都是利用第二种方式，讲述若干次发生过若干次的事，《嫉妒》中的蜈蚣被捻死只发生过一次，但在主人公的脑海中却出现了三次，每次的情景不一样；《橡皮》里的杜邦第一次遭枪击的事，被凶手、管家、警察局长、杜邦本人各叙述了一遍；瓦拉斯回忆小时候到过这个城市的情景，思绪反复了四次，都属于第三种情况。叙述频率进入小说结构，已经比神话或民间故事三个人，每个人各做一次或一个人做三次的工整及模式化的频率要丰富得多，并由于不规则而不易被察觉。

现代小说在利用时序与序列的外结构上，也尽量使故事内在化，或者说是隐退到幕后，因此，小说结构就不仅停留在文本表面，而是向纵深延伸。序列的不完全叙述、故事的不完全叙述，使各种双故事模式不断出现。

另一方面，现代小说更注重意义联系上的内结构形式，这是情节与序列的目的性自觉增强的表现，指向性明确，表意性集中的表现，"向内转"是现代小说与传统小说重要的区别，内结构形式是现代小说叙述手段所创造的艺术形式，不认识这种内结构形式，就无法解读现代小说。

b. 意象、声音、命题

罗兰·巴特所讲的叙述单位中，还有一个单位叫"标志"。标

---

① 张寅德编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第225－227页。

志是内结构因素在外结构、在语言层次的显示。我们能找到内结构因素也是通过标志。同样的情节，标志不同，情节命题就会不同。同样是打电话的序列，由于标志不同，产生不同的与下文联系的信息：

例 11. 庞德在情报处的办公室里值班，电话铃响了。"他拿起四只听筒中的一只"，"四"这个符素单位构成一个功能单位，因为该符素使人想到整个故事所不可缺少的一个概念（先进的官僚技术的概念）。[①]

例 12. 当庞德在他值班的办公室里收到一个电话时，心里想："跟香港通电话总是这么糟，总是这么难打通。"可是，真正的信息既不是庞德"心里想的"，也不是通电话的蹩脚质量。这种偶然想法也许显得很"生动"，但真正的信息，后来滋生发芽的信息，是确定打来电话的地点，即香港。[②]

标志是附着在动作上的语句信息。它是给后面的序列或推理设定的推理条件。萨特在《恶心》中也讲到过标志的现象：

例 13. "天黑了，街道上阒无一人。"这句话是不在意地说出的，似乎是一句多余的话；可是我们不上当，我们把这句话放过一旁，它是一个**情报**，我们听到后面就会理解这个情报的价值。[③]

也就是说，一句语句中可能有好几个信息，但判断哪一个是标

---

① 罗兰·巴特《符号学美学》，辽宁人民出版社，1987 年，第 117 页。

② 同上，第 144 页。

③ 萨特《厌恶及其他》，上海译文出版社，1987 年版，第 74 页。

志，要靠下文。标志在这个意义上是个所设，它是为序列提供推理条件的。例11提供庞德生存环境状况，例12提供打电话的地点，即下一个序列可能在那里发生的地点。“天黑了”提供时间或街道上的状况，依下文而定。但除了为序列服务的所设条件以外，标志还从与读者所知的对比中，使读者在语句所提供的信息中产生联想，从而构成意象。如，庞德接电话，作者为什么强调“拿起四只电话中的一只”，据我们所知，一只电话就可以起到与外界联系的作用，但如果与外界联系多，经济条件允许，就会多安装几只，一般职位较高的官员的办公桌上都会有好几只电话，所以，罗兰·巴特说，四只电话表明了“先进的官僚技术的概念”。“月夜预示着暴风雨”的结论也是这样得出的，据所知，有云才有雨，文中告知“从办公室打开的窗户可以看到滚滚乌云的空隙间的月亮”，这句话的标志是作定语的形容词“滚滚乌云”，而不是作主语的名词“月亮”，整个语句造成的意象是——虽然还能看到月亮，但乌云已经滚滚而来，很快就会把月亮遮住，大雨倾盆而至。这是我们从语句信息所得出的有关天气的一个完整的序列——暴风雨进行的过程及所带来的严重状况，树倒屋塌，发大水等。我们再根据“天要下雨”这个标志，结合上下文判断，为什么作者要在这里写到天气，显然，他是在借天气比喻庞德所进行的序列——事件将急剧恶化将要发生冲突格斗，事件所处状态正如天气所处状态——乌云滚滚，暴风雨即将来临。这是意象所要表达的寓意。

韦勒克在《文学理论》第十五章中讲到“意象、隐喻、象征、神话”四个概念，他认为，“意象是一个既属于心理学，又属于文学研究的题目。在心理学中，'意象'一词表示有关过去的感受上、知觉上的经验在心中的重现或回忆。而这种重现和回忆未必一

定是视觉上的。""把一种感觉转换成另一种感觉，例如，把声音转换成颜色"就叫"联觉意象"[①]。

其实，意象是通过语句构图的能力。语句中的关键词汇，在这时就是标志，它可能指示一个不完全序列，或一个不完全推理，或一个条件。读者读到语词会产生语词联想，会联想起语词所指事物本身，也会联想到这个物象在他的生活中所起的作用，甚至所具有的特殊意义。这些由语词所指事物引发的联想，即对过去的感觉、经验，实际上就是读者所知，读者正是根据这些所知，把不完全序列还原并由语词给定的方位勾勒出一幅想象中的图画的，如果读者有绘画技巧的话，都可以把它画下来，这就是意象。所以，我们每个人都能根据"打开的窗户"、"滚滚乌云"、"月亮"这三个词语的联想及方位：打开的窗户之外，滚滚乌云之间，挂着一轮月亮，就会画出一幅非常准确的图画。意象主义诗人庞德曾强调说："'意象'不是一种图象式的重现，而是'一种在瞬间呈现的理智与感情的复杂经验'，是一种'各种根本不同的观念的联合'。"[②] 我们此时对月夜的感觉，就不光是月夜的景致，而是感到一种剑拔弩张的紧张气氛，也就是说，意象第一步是构图，但最终目的是表情绪，表感觉，表意。正如韦勒克所说："意象可以作为一种'描述'存在，或者也可以作为一种隐喻存在，"[③] 当意象仅仅对下文的序列、故事发展起作用的时候，它就是描述，当它不仅对下文起作用，而且具有独立指涉意义的时候，就是隐喻。现代小说家对意象的理解越来越深刻，他

---

① 韦勒克、沃伦《文学理论》，三联书店，1984 年，第 201 页。

② 同上，第 202 页。

③ 同上，第 203 页。

们利用语词构图表义的能力也越来越强，像传统小说中那种大段的专门描写景致，为描写景致而描写景致的段落不见了。现代小说的景致、空间设计、情节构图往往更紧密地与情节结合在一起，景致的描写也是采用不完全叙述的叙述方法。有的作家几笔，即几个词语标志，就能构出一个意象来，不需要把图画描绘得那么细致，以致忽略了整体意象，忽略了该留给读者的空白，该留给读者补足的序列。陀思妥耶夫斯基的景致就曾以"破碎"著名，他就是以这种"破碎的景致"打破了传统的景致描写，使景致走向意象。普鲁斯特曾细致地描写过感觉在人身上唤起的意象的过程，最著名的一段是"小玛德兰点心"。罗伯·格利叶的《嫉妒》中，似乎完全失去了人物的动作感，小说中剩下的只是大段的景致或者说是情节的空间设计，或者说是一幅幅以人物为中心的光影交错的静止的画面，人物在画面中没有大的动作，只有在固定位置中的小的动作，而且这些小动作也是在幻觉中的反复动作，如捻蜈蚣。但是，正是这些每一张都很相似的静止的画面，尽管它们只有微小的差别，一经读者的翻阅，它们之间的差别就会使它们活动起来——取得了格式塔式效应，它们也正像马·迪尚的绘画《走下楼梯的裸女》一样，作者在原来传统的一个瞬间的画面上，记录了十几次瞬间的动作，因此，在这部似乎只有静态的物象描写的作品中，读者会看到这些画面如何传达意蕴、传达人物的汹涌激情。作者是一个利用意象描写人的心理的大师，整部小说是由意象组成的。

每一个意象，必然都含有隐喻，否则不会称为意象。但是有的意象仅仅为下面情节服务，有的意象则可具有独立指涉意义。这种意象已经向象征转化了。《哈吉·穆拉特》中托尔斯泰对牛蒡草的描写，《复活》开篇对春天景致的描写都是对整部作品的

意象，牛蒡草是哈吉·穆拉特性格的象征，石缝里的小草，也是玛丝洛娃这样的受压迫、遭屈辱的女性的象征。《老人与海》中的大海是大自然的象征，传统小说中的意象在独立指涉的时候，一般是单义的，但现代小说具有独立指涉功能的意象却是多义的，由于它们在不同情境中反复出现而且指向并不十分明确，是不完全序列，是真正的隐喻，所以要费心琢磨才行。

《橡皮》中的主人公先后买了四次橡皮，什么目的？主人公自己似乎也不知道，他只是觉得买来的橡皮并非他需要的，理想中的那种。橡皮在情节中起的什么作用？似乎与情节毫无关系，他只是把它们揣在衣兜里，没有派上任何用场。据所知，橡皮是用来改正错误的，如画家画的线条不对了，设计师要改正图纸，小学生字写错了，都可以用橡皮擦掉，但小说中并没有这种使用橡皮的机会。罗伯·格利叶是以描写意象见长的大师，他在小说里不会这样粗心大意，把一个没有作用的形象反复使用。他还多次写到瓦拉斯做的噩梦，他一个劲儿地叹息“只差一厘米——不过只差这么微不足道的一点儿。”可就差这一点儿，就把整个事情都搞糟了。在小说中有许多差一点儿的东西。书中有两个杜邦：阿尔伯·杜邦与丹尼尔·杜邦，究竟哪个死了？还是都死了——一个死于车祸，一个死于枪杀？取信的人究竟是谁？是安德烈·VS，还是阿尔伯·VS？他与瓦拉斯长得很像，只是戴个眼镜。在凶手杀害杜邦时，房间的灯开着还是关着？杜邦家的电话是坏了还是没坏？杜邦究竟死了还是没死？尸体哪儿去了？读者不注意这些差一点儿的细节，就会张冠李戴，会读不懂情节，连不成故事。人物在小说中就会发生误杀：瓦拉斯如果知道杜邦没有死，就不会断然做出结论，认为来者是凶手，也就不会贸然开枪。而正是这些差一点儿的细节，在生活中会导致人

们判断出错误。判断错误好像没什么，改正过来就没事了。然而，人在生活中，犹如医生在手术台上一样是不允许出差错的，差了一厘米，晚了几分钟，就会造成黑白颠倒，人命关天的大事，失之毫厘，谬之千里，那是用橡皮，即人为，所改变不了的。所以，橡皮在这里的作用不是"擦掉情节线索"[①] ——情节已由不同人物说过好几遍了，当然也不是擦掉纸上的错误，而是去擦生活中的错误。显然，生活中的错误、判断的错误，能置人于死地的错误，橡皮是无能为力的，橡皮在这里表达的是一个超出本身的哲理内涵。加上那个隐藏的古老的弑父情节，即在传统的不可抗拒天意的宿命意识上，《橡皮》"用差一点儿"的细节表现了一个现代宿命意识："错误、错觉是人类的宿命"（桑塔耶那）。橡皮是个反讽性的，"无可改正"的意象。

《嫉妒》中的百叶窗，也是一个具有独立指涉意义的意象，其中的隐喻是多重的。首先，百叶窗 la jalousie 与嫉妒是同一个词，从百叶窗后面看出去的眼睛，是窥视的眼睛，是从缝里看人的眼睛，从这个意义上说，百叶窗非常形象地把嫉妒的心态描写了出来，成为嫉妒的意象，反过来说，嫉妒便是百叶窗的寓意。第二重意象是夫妻间的隔阂。百叶窗有相通的部分，也有遮挡的部分，丈夫透过百叶窗观察妻子的一举一动，百叶窗就成为夫妻隔阂的象征。第三重意象是妻子透过百叶窗观看外面的世界，它表明妻子在家里有种被囚禁的感觉，从而渴望外面的世界，同时表明妻子有外心。第四重意象已经脱离了小说故事，是新小说派写法的意象——作者正像是透过百叶窗对世界的窥视，世界被百叶窗切割成零星的碎块，读者要把被百叶窗的叶片

① 罗伯·格利叶《橡皮》，上海译文出版社，1981 年，见"译者序"。

挡住的部分连接起来，才是世界的本来面目。这是百叶窗的意象给我们的全部寓意。

意象如果是情节无言的后设命题，那么声音是人物或作者的主观判断，即有声的，有主人的后设命题。在巴赫金讲来，声音是主体在话语、独白叙述、对话中所说出来的观念、思想、意识，"在小说中确实起着重要作用的一切'声音'，都是一种'信念'，或者是'看待世界的观点'。"[1] 我们认为，这种声音的来源还可以再扩大一点，因为，在很多情况下作者是从外视角来描写人物的，像陀思妥耶夫斯基这种给主人公以充分发言的机会的作者并不多，所以，当作者仅仅描写人物的所做所为的时候，人物内心深处真正的思想意识并不是通过人物独白来表现的，而是通过行为、做法本身来表现他对生活的态度，对事物的判断的。人物的行为，他不得不居留的生活地位，如非常贫困或非常富有、但精神空虚的地位，莫名其妙地被逮捕，或糊里糊涂地突然变为甲虫，不管他自己的判断如何，他本人的命运已经构成一种对生活的态度，并成为社会中的一种类型。他的命运，更重要的是处在这样的地位，他所选择的生活道路，在每一件事情上的选择，都构成声音。这种声音是人物用自己的生命在给社会或生命价值做判断，这样的声音自身已经带有对声音的评价——悲剧性的或喜剧性的，大团圆结局的喜剧是对声音的肯定，个人被社会否定的悲剧，如果人物站在正义一方，则肯定个人的生活态度，而批判社会，如果社会是正义的一方，则批判个人违反社会公德的生活态度，讽刺那种自我矛盾的喜剧也是对个人社会态度的批评。而且这种声音中混杂着作者声音——悲喜剧处理

---

[1] 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第66页。

表明作者对人物声音,即价值判断的态度。所以,人物命运所展示的声音,比陈述出来的思想意识的声音更具有普遍性,反映的意识也更丰厚。以致巴赫金在《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》(1961年)中也注意到"命运与(情节性的)事件成为表现声音的方法"[①]的现象。

如果说,声音是人物对社会或对事物所做的单项的个人的价值判断,命题则具有更广泛的价值判断的含义。它可以是这种声音或人物或作者主观判断,也可以是环境景致,包括人物在场景中的位置、行为的物象的隐喻式的意象性判断,可以是文本中直接点题的最终文旨语句,如伊索寓言中最后一句总结,可以是整个故事,也可以是上述种种的综合。**有判断就有命题。**

命题(proposition)不是主题(theme),主题是一个题目,每一个人都会对这个题目写下自己的答案,做出自己独特方式的判断,各个不同的判断就是命题。爱与死是永恒的主题。单说爱情,古往今来为她写下的作品又知多少!有对爱情的歌颂,有对爱情的诅咒,有的人用殉情的方式表达对爱情的忠贞,有的人用等待的方式表达对爱情的专一,有的弑父娶母,恋母情深,有的仇父尊母,甘做女人。无论是作者还是人物对爱情都有各自不同的认识。有各自不同的判断,就有各自不同的命题。主题可以由不同的情节、不同的结局来表达。相同主题的作品属于同一母题(motif)。命题不同于情节(сюжет):情节属外结构因素,命题属内结构因素,在情节相同,即序列相同的情况下,命题可以由意象不同,声音不同而命题不同。相同情景的作品属于同

① 巴赫金《论陀思妥耶夫斯基一书的改写》,载《语言创作美学》,1979年,第322页。

一情节系(фабула)[1]。"海上遇难"并不是主题而是一个起框架作用的序列:出海、遇难、得救归来。属于这个情节系最早的作品是《奥德修记》,之后有《一千零一夜》的辛伯达航海记,有《鲁滨逊漂流记》,《格利佛游记》,有《珊瑚岛》,有《蝇王》。《奥德修记》在这个情节系上中所表现的主题是爱情,奥德修与他的妻子珀涅罗珀对爱情的判断,即声音,是对爱情忠贞不渝;求婚者们的声音是以求婚谋财。整个史诗的命题,即作者的命题是对爱情的忠贞要历尽千辛。而辛伯达的海上遇难的命题,是在惊叹人生奇遇与赞美人的智慧。《鲁滨逊漂流记》是模拟人在脱离社会的状况下(遇难以后)的生存状态,几乎是一个人类经济发展史。《珊瑚岛》表现了人在遇难后的互助友爱精神——命题是"人本善"。《蝇王》用人在遇难后相互撕杀的情节表明了"人本恶"的命题:野兽并非来自于自然界,而是来自于人的内心——"野兽"是潜伏在人性中的兽性。

c.叙述结构中的对话性形式

小说技巧的发展过程首先是叙述艺术的发展过程——逐步从外结构方式转到内结构方式,从注重辞藻的华丽到注重思想意义的深刻,从注重序列的曲折、完整到注重从语句或情节得到的后设命题方法之巧妙,从注重工整的外结构框架到注重隐形的内结构组织。每部作品都有内结构因素即都有意象、声音与

[1] 理论家对 фабула 与 сюжет 的解释各不相同,莫衷一是。我们比较赞成什克洛夫斯基的观点,他在《迷误的能量》一书中曾做过这样的形象的解释:"希腊小说中航船遇难属遇难情节系。鲁滨逊·克鲁索遇难属此系。鲁滨逊在岛上的生活属情节组合。"见该书第 109 页。

命题，但不是每部作品都可以有内结构组织，即不是由故事折射命题，而是用命题裁剪、安排故事情节。古希腊罗马神话以同构异质的方式携带了大量的内结构因素——意象、命题，甚至它的形式就是诗歌性的隐喻形式，但组织形式仍是外结构方式——以序列为主、故事为主。故事、小说以白话形式区别于诗歌，表达最终文旨的方式也不是意象、隐喻、象征，而是故事性叙述的平铺直叙。到后来小说似乎朝着两个方向发展，一个所谓“浪漫主义”，一个所谓“现实主义”。在我们看来，有两个原因会给人造成这种感觉。一是由于思维的两个来源“存在”与“虚构”造成的必然结果，现实主义的主要成分是以现实中存在的事物作为指涉符号，而浪漫主义是在存在的基础上变异或直接在想象之上创造的指涉符号。另一个原因是叙述的不同方法：由于细致的描绘，给人一种实际感；由于大量的不完全叙述，会给人一种空灵、飘逸的感觉。如果既用现实存在物作指涉符号，又把它描绘得极其精致，就是人们所说的经典现实主义，也不管这其中有多少虚构的成分；如果用非现实实在物作指涉符号，同时追求意象，追求文本在后设命题中的叙事，就叫做浪漫主义，也不问非现实的指涉符号如何直指现实。但是人们忽略了同时存在的许多非标准的组合：可以对纯幻想物作精细地描绘，也可以用几个词将现实存在之物勾勒出来。

所以，我们把前一个原因摘开，不考虑作品的事件、人物的来源是否源于现实，也不考虑所写对理想的态度，更不相信作品是客观地表述，而不存在主观意识，因为主观性隐藏在所谓客观描述之中了，只是从文本的叙述角度考查文本给人的是一幅工笔的画面，还是几个标志构成的意象，是在外结构层次表意，还是在内结构层次表意。由此形成这样两种叙述方法，一种是诗

歌性(写意性)的叙述，另一种是绘画性(工笔性)的叙述。这绝不仅是名词的不同，而是分类不同，内涵不同，所指的叙述技巧不同。

诗歌性的叙述，并不是指小说的抒情性，而是指小说吸收并发展了诗歌的隐喻、象征的技巧，外结构中夸张、变形手法运用较多，注重后设命题。《堂吉诃德》、《巨人传》、《格利佛游记》、卡夫卡的作品都属于这一类。

绘画性的叙述是由于作者把大量笔墨花在外结构上，塑造人物形象、塑造人物性格、描写社会场景、描写自然风光造成了绘画的摹仿自然的效果，追求外结构的真实感。而这一类以绘画性见长的小说，由于理论家们的偏爱，使作家在理论导向的指引下去努力发展这一方面的技巧——绘画叙述技巧。而把那些变形的作品，看作是“子不语”之列，《大师与玛格利特》甚至被禁，对于那些以诗歌叙述技巧见长的优秀作品，人们不得不承认它们的成就，又不肯承认自己理论上的不足，因为绘画性的叙述理论不能概括这种艺术形式，只好解释说，它们揭示了生活的本质，来解释外结构变形，而后设命题一言中的——直指现实本质的现象，或者在现实主义，即绘画性叙述的前面不断地加上种种新的定语：超现实主义、结构现实主义、动物心理现实主义、魔幻现实主义，以至无边的现实主义，把现实主义发展到无穷大，以便对这些非现实主义的作品予以肯定。

然而，小说作为叙述艺术之一种，有其自身的叙述规则：通过后设命题表达最终文旨，而从语句到后设命题的方法，除了直言不讳以外，更多的是补足性推理方式、同构异质类比方式、意象隐喻方式等。而且，叙述艺术是个整体，所有的叙述方式、技巧都是在某个作家以个性命题、个性风格的方式创作以后，在得

到社会认同的情况下成为文化代码，成为叙述表意工具而进入文学交流、思想交流的过程的，因此，每一叙述方式的发展都是长期的，渊远流长，是每个作家不断创新丰富起来的。而且一部作品不可能从头至尾都是一种手法，可能此处是诗歌性叙述，彼处是绘画性描述，这本作品绘画性叙述多一些，那本诗歌性叙述多一些，切不可用"主义"来圈定。当现代派以变形的方式出现在文坛，打破现实主义一统天下的时候，人们以为是出现了新事物或怪物，不能理解，不予接受。这只能说明人类在那一时期忽略了叙述艺术的本质，思想在科学上的成熟导致在艺术上的蜕化。现代派艺术与古典的、甚至原始的艺术有着紧密的联系，受制于共同的艺术思维逻辑。当然，我们承认有传统小说与现代小说之分，但传统小说向现代小说的转化是个嬗变过程，很难讲从哪一天起，从哪一个作家、哪一部作品（波德莱尔的《恶之花》）起，一夜之间现代派就如雨后春笋，遍地开花了。小说艺术确有传统与现代之分：首先现代小说所反映的现代意识非常鲜明地区别于传统观念；其次，为了表现这些意识，艺术家们使用了不同于传统的一些手法，其中有一个写作方法上的重大转向——向内转。我们认为，向内转除了由表现人物的外部行为转向描写内心世界，心理活动以外，更重要的是小说结构的向内转，由外结构转向内结构，把以往分散的内结构因素组织了起来。作家不再去为了塑造形象去介绍主人公的相貌、身世，只用现在时介绍主人公，没有过去，只有现在，不关心他是谁，只关心他做什么，用A啦（《嫉妒》），K啦（《城堡》、《审判》）代替形象描写，用职业身份代替性格类型，而且故事性隐退，戏剧性减弱，外结构中不完全性增多，意象性加强，命题突出出来。作家更注重用后设命题表达深邃的思想，使命题与意象成为比外结构更强有力

的组织系统，而且这些内结构都具有鲜明的对话性形式。

(1)表层与深层的对话性形式——意识与潜意识

弗洛伊德作为一名医生，以他敢于触及禁地的大无畏的科学精神赢得了当代思想家的称号。他的精神分析理论，不管其科学性如何，对现代作家的影响极大，也就是说，弗洛伊德把人的意识分为"本我、自我、超我"三个心理层次，分得是否科学，意识与潜意识是否真的处于压抑与宣泄的格斗之中，梦的意义是否如弗洛伊德所释，我们不做评说，让未来的科学去证明或证伪吧，至于用性意识去分析古典作品如《哈姆雷特》或陀思妥耶夫斯基作品，是否能阐释其中的后设命题中的疑团，我们也不去评说。我们只是讲，在弗洛伊德学说问世以后，一些作家自觉地运用弗洛伊德的理论去创作，并成功地用文字准确地表现了人的意识与潜意识的差异与磨擦，表现了潜意识的泄露与对生活的支配作用，并且用潜意识构架自己的作品，这无论使语句还是故事结构都具有对话性。

在《喧哗与骚动》的主人公昆丁自杀的那天，"忍冬的香味"这个意象在他的意识，包括对往事的回忆中出现了二十多次。忍冬，亦称"金银花"，"二花"，在同一棵忍冬上，一朵黄花一朵白花成双成对地开放，所以，它象征着**血缘关系中的性爱**，正如玫瑰象征着爱情。忍冬的香味最初是伴随着凯蒂的出现而出现的。到后来，凯蒂已不在昆丁身边，但忍冬的香味还是弥漫在昆丁周围，他开始很喜欢忍冬的香味，但知道他妹妹失身以后就很讨厌这种香味了。忍冬是凯蒂的象征物或对等物，喜欢忍冬是喜欢凯蒂，讨厌忍冬是由于凯蒂爱上别人，于是忍冬泄露了昆丁的潜意识——他希望与妹妹做爱。然而这是禁忌，否则是乱伦。

于是，他对妹妹的爱被禁忌所禁锢，他对妹妹的情感就被压抑在潜意识中，这种潜意识又想要找到一个曲折的办法表现出来。于是，忍冬就成为替代物，忍冬的香味作为被禁止的性的诱惑、性的渴望，在他想到妹妹时就能闻到，就出现在他的意识之中，从而泄露了他乱伦的欲望。这种欲望一直在折磨他，禁忌时刻在压抑着他，所以他认为"忍冬是所有香味中最最悲哀的一种"。[1] 意识与潜意识作为两种不同的声音一直在争辩着，一方面，他一直在维护着妹妹的纯洁：与妹妹的情人决斗，把他赶走了；甚至在凯蒂失身后想用刀子杀死她；把妹妹婚礼的邀请信视为一具棺材，给它点燃蜡烛，将两朵假花捆在一根污秽的吊袜带上，算是献上的花圈；[2] 以至最后自杀。另一方面，他拥抱妹妹，重复妹妹的情人对她说的话："我比你劲儿大。"他希望"这个世界之外真的有一个地狱就好了，纯洁的火焰使我们两人超越死亡。"……"到那时只有你和我置身在火舌与恐怖之中四周都是纯洁的火焰"[3] 在他生命的最后一天，他偶然见到一个意大利籍的小姑娘，他只是很可怜她，给她面包吃，但对她没有任何欲望，可别人却诬赖他，他把自己真实的欲望向父亲承认，希望与妹妹同下地狱，却没有人相信他。另外，承认想要做的事，也是他的欲望的第二种泄露的方式。这使我们想起《卡拉玛佐夫兄弟》里的伊万。伊万确实没有杀他的父亲，但他实际上是个教唆犯，他有弑父的欲望，于是他自责，以致精神失常。昆丁也是无法摆脱乱伦的欲望，他已经讨厌忍冬的香味了，可是香味不断

---

[1] 福克纳《喧哗与骚动》，上海译文出版社，1984年，第191页。

[2] 同上，第106页。

[3] 同上，第133页。

地钻进他的鼻子，最后只能以自杀来阻断香味的侵袭。小说附录中说到，昆丁"倒不是爱他妹妹的肉体，而是爱康普生家的荣誉的观念"，"他不喜欢乱伦，当然也不会这样做"[1] 说他自杀不过是热爱死亡。我们认为，附录其实是小说的第五章，仍属文本的正文部分，并不是作者站在小说以外解释人物，而是叙述者在叙述。所以用昆丁自觉身无回天之力以挽救没落的家族，为妹妹的堕落而羞愧，是不能说明他自杀的真正原因的。又是无独有偶，《胡利娅姨妈与作家》的第二章及第十八章中的两个广播剧连起来，是理查德与埃丽娅娜兄妹之恋的一个完整的故事，与昆丁和凯蒂的故事同一母题，几乎同一序列，不同的只是前者完成了序列——触犯禁忌已成事实，后者尚未完成序列——虽宿愿已久，却从未敢越雷池一步。另外作家的写作特点不同：昆丁的潜意识是折射出来的，是个暗故事，理查德的意识是说出来的，是个明故事。理查德说了昆丁想说的话："我做为男人也爱她，任凭什么我都不在乎"。[2] 昆丁做了理查德想做的事：杀红毛子（埃丽娅娜要嫁的丈夫）或者自杀——昆丁打过凯蒂的情夫，并自杀了。理查德做了昆丁想要做的事："法蒂玛修女（埃丽娅娜）和理查德之死——他们之间的爱无法用血和袈裟来阻止——更为凄惨。在长时间的烈火燃烧中，这两个人紧紧抱在一起，安全无恙，而他们周围的人有的窒息而死，有的被烧死或踩死。"但当他们想要逃走的时候，"大地就在他们的脚下裂开了——吃人的大地存心不良吗？上天的正义行动吗？"使"兄妹两

---

① 福克纳《喧哗与骚动》，上海译文出版社，第358页。

② 巴尔加斯·略萨《胡利娅姨妈与作家》，云南出版社，1986年，第33页。

人(他们是魔鬼?)在仓皇逃跑中撞进地狱里丧生了"。[1] 在这种对比之中,我们更能感到略萨语言的热烈,福克纳语言的深沉:福克纳在语句表层写的是忍冬的香味,深层写的是对凯蒂的感情;在意识中强调昆丁竭力维护妹妹的纯洁,甚至为她失去童贞而悲愤欲绝,后自杀身亡,正是用这种压抑反衬出在潜意识中与此相反,却同样强烈的欲望。作者通过摹拟意识流的手法,记录了主人公自杀那天所有的思维活动的轨迹:触景生情的自由联想,昏迷时接近梦呓的潜意识浮现,颠倒时空的思维跳跃,使读者能够像医生一样,去诊断主人公的心理状态。由此看来,摹拟意识流的手法,除了有外结构的作用:切割时间、改换空间场景、打断序列、剪裁故事的情节组织作用以外,还有一个内结构的本质作用:表现一个主体内部分裂的两个相互对立的主体——意识与潜意识——对话的双声性。

我们并不是说,潜意识中除了被压抑的性意识以外没有别的东西,作家也不是这样认为,他们觉得在弗洛伊德的精神分析学说中,更可靠的是这种观点:意识可能会由于社会环境、谈话对象等原因不得不说假话,甚至对自己也在说假话,说违心的话,但潜意识是被压抑了的真实的思想,这一真一伪的意识,必然会在人的思想中产生对立、对话关系。《墙上的斑点》的主人公最初产生的幻觉是"无数红色骑士潮水般地骑马跃上黑色岩壁的侧坡。"但这是"过去的幻觉,是一种无意识的幻觉,可能是在孩童时期产生的。"[2] 显然,这是主人公在幼年时期对战争的认识、对战争的感觉——骑士般的英勇,神话般的伟大,正义性

---

① 巴尔加斯·略萨《胡利娅姨妈与作家》,云南出版社,1986年,第314页。

② 《外国现代派作品选》第二册(上),上海文艺出版社,1984年版,第71页。

的崇高。但在小说的结尾处，却有另外一种对战争的评价："该死的战争，让这次战争见鬼去吧！"[1] 她所有的联想都与这最后一句现实的话语形成对比——虽然只有短短一句话，但足以表明主人公现在对战争的认识。战争这个词本身，也会让我们想到战争的状态、战争的残酷、战争的一切罪恶，从而理解主人公所处的环境——她虽然远离战场，但仍处在社会动荡之中，她希望在这可恶的环境中，哪怕保持一个小时的平静，一个小时的胡思乱想的时间也好，所以墙上的斑点，无论它是什么，是一个钉子留下的痕迹，还是一个小孔，是一片玫瑰花瓣，还是木片上的裂纹，或者是一个巨大的钉子的钉头，都无所谓，它在主人公眼里是一件具体的东西，一件真实的东西，因为战争是个可以在瞬间让一切都成为虚无的魔鬼，在随时都可以变为废墟的环境中，这墙上的斑点，对于主人公来说，这就像大海中的一块木板，让主人公体会到一种令人心满意足的现实感，而那些想象中的草地、森林、小河的恬静，与该死的战争形成强烈的对比，带有强烈的反战的情绪。她由墙上斑点而引发的自由联想，不断想到田园风光，对富贵、财产的无所谓，对争斗、把人分成等级的不满，表现了潜意识中对战争的极度厌恶，这与幼时对战争的幻觉——即意识，是对立的，这是亲身经历给战争下的结论，这是真正发自内心，甚至是心理感应上的厌恶情绪，是潜意识对意识的批判，是现实对幻觉的批判，从叙述艺术上讲，是处于内结构层次上的对话。

---

① 《外国现代派作品选》第二册(上)，上海文艺出版社，1984年版，第79页。

(2)双声性内结构——他人话语进入结构

他人话语进入结构是对话性在结构中的另一表现形式。他人话语可以从纯话语角度进入人物话语或叙述者话语，在语式这一节中我们已经讨论过。这里所说的他人话语，并非语言层次上的他人的某句引言或名人的警句、格言、他人作品中的故事浓缩的成语，而是他人话语的表达方式：体裁样式、文体形式、话语风格、情节构架。我们在上面已经讲到过，文本的形式与语言的风格，一旦作为个性命题被创造出来，它就在文化交流中形成相对固定的文化符号，从而成为一种公共性的思想交流的工具，可以被任何人拿来使用。在使用过程中，一般会出现两种情况：一种是赞同这种他人话语形式，以及这种形式所代表的他人意识，另一种反之，不赞同这种形式及其内涵。巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中，讨论过语言类型，其中第三种类型中有仿格体、讽拟体与暗辩体。仿格体实际上是对他人话语的赞同形式，讽拟体和暗辩体是否定形式。但巴赫金讲的是语言类型，即语言的风格层次，没有讲到结构，所以也无法指出仿格体或讽拟体在结构上的形式与特点。我们认为，结构上的仿格体是母题、情节系相同，命题基本相同的作品，属于同一类型、同一叙述方式的作品，它们由于命题相似而对话性不明显。结构上的讽拟体是母题，情节系相同，而命题相反，甚至针锋相对的作品，它们由于命题对立，对话性极为明显。

结构上的仿格体是作者对前人文学样式的继承。如流浪汉体小说的结构是以一个人物穿线，以他的视角来看世界，来看世上其他各种人物的生活、命运及处世哲学，并把各个分散人物的故事串联起来。现代小说中典型的流浪汉体的小说也时有出

现，如厄普代克的《在路上》，但更多的情况是，它的结构形式的精华作为作品的基本结构被现代小说家利用。《死魂灵》实际上是乞乞科夫作为一个穿线人物，分别拜见了五位地主；《猎人笔记》的主人公以猎人的身份，不是以流浪汉的身份走亲访友，记录了当时俄国农奴制下农奴的生活；纳博科夫的《罗丽塔》中的哈斯伯特·哈斯伯特从欧洲到美国及后来与罗丽塔的风月旅行，都是以一个中心人物为主线，随着他的旅行而改变地点及交际的人物。虽然这些作品的时代特征、语言风格、具体的情节结构方式都与流浪汉体差别很大，如《猎人笔记》是由独立的短篇小说组成，它们与流浪汉体的嫡系：漂流记、历险记、流浪记也格格不人，但是它们基本结构方式，会使我们从作品花俏的变奏中，听出流浪汉体的声音。

再如《福尔摩斯侦探小说》的模式是两个侦探侦破各个不同的案子。这种模式被现代小说家沿用的例子就太多了，不需要我们举例，每一位读者都会举出很多。而且，所有这些模式的使用，如英雄美女、非英雄化、战壕文学、全景模式、神话模式、反模式的模式——《堂吉诃德》反骑士文学而作，《蝇王》反荒岛文学而作，《蝇王》又模仿了《堂吉诃德》反模式的模式，都属于结构仿格体。仿格体还包括艺术手法的相互学习。意识流、现实主义、魔幻现实主义等所谓流派是仿格体的类型。而每一部作品都在不同程度上吸收前人的创作经验、手法、模式，因而解构主义把这种现象称为互文性，并否认作品的独创性。互文性的本质是他人话语，包括语句、意识、结构，进入文本。我们在本章开头已经讲过，巴赫金与解构主义都看到了他人话语作为文化符号的社会公共性，但他们都忽略了他人话语的他性，及个性命题的独创性。语言是整个社会共同使用的，话语方式、结构方式等也是

整个社会的公共的精神财富。某个语词被创造出来以后，被使用，就会被认同(这里讲的认同是指承认某种符号作为一种存在形式而存在)。结构也一样，母题、情节系作为相当于语词的文化符号，被认同，也会被他人使用。作品与另一作品的母题可以相同，情节系可以一致，关键是情节组合不同，意象不同，声音不同，因而命题不同。因此才会有许多同类作品，而互不重复。同时证明，个性命题在文本中的作用是至关重要的。把他人话语作为文化符号引入自己的文本，引入话语或结构，其目的是为自己的个性命题服务，只要不是纯粹为摹仿而摹仿，就不必为摹仿了他人而担心，只要命题是你自己的，摹仿——引进他人话语——就是成功的，是被允许的。

那些不赞成他人话语方式以及这种方式所表达的他人意识的作家，正是利用他人话语的结构形式来表达自己完全相反的命题的。巴赫金称此为讽刺性模拟，是因为有一些仿格体的作品仅在不断重复他人话语结构形式，使作品成为僵死的公式，失去了艺术创造的生命活力，并且使"舶来品"大量出现，泛滥成灾。一些作家清醒地认识到这些摹本的弊病，便从艺术的角度予以批判。他们也重复他人话语结构方式，但表达了自己的命题——用使其序列或故事的结局成为悲剧或造成喜剧效果，揭示人物序列中自相矛盾、违反常理的滑稽，就在获得讽刺效果的同时，表达了与他人话语不同的命题，这种反模式的模式就是作品结构中的另一种对话性形式。

从读者方面而讲，对讽刺性模拟的体验，除了要对被模拟的作品熟悉以外，还要有生活经验的所知参与。

我们知道，雅典娜是从宙斯的脑袋里生出来的，飞马是从墨杜萨的血液中生出来的，这是古希腊神话。在古希腊时代，人们

就是这样思维，认为神的出生与人不同是理所当然的，但在拉伯雷时代，人们已经把神的权力范围缩小到幻想、神话与布道之中，日常生活已是人的天下，所以，当《巨人传》里人的孩子违反常理，从腋下生出来的时候，人们不会信以为真，只会认为这是夸张与虚构的艺术手法，而现实与夸张之间的差异，使夸张显得很可笑。作者揣摩到读者的这种心理，便利用这种心理完成了科学对神话——一种他人话语结构方式——的否定。

骑士小说往往以赞美的语气描写骑士如何为了爱情不惜赴汤蹈火。于是，堂吉诃德心目中也有一位公主——喂猪的姑娘，他也肯为这位公主赴汤蹈火去跟风车、跟酒袋打仗。这其中的讽刺是显而易见的。那么，我们为什么会察觉其中的讽刺性呢？是因为在读者所知中，社会等级是依次排列的，尽管每一个人的排列不同，等级所蕴涵的崇高与卑贱的概念也不同，但总有一个一般常理性的排列：君王、骑士、平民等。作者揣摩到读者的一般思维方式及心态，改变了行为主体——把年轻力壮骑士改为老病号，改变了行为对象——公主改为喂猪姑娘，魔鬼巨人改为风车，从而改变了行为的性质——使崇高变为荒诞，使行为失去意义，从而否定了行为本身，也否定了歌颂这种行为的小说形式。

乌托邦小说描绘了未来世界的美好，是把人性中善的一面发扬光大，反乌托邦小说向人们描绘了未来世界的可怕，它是把人性中恶的一面发展到极端，它用与乌托邦小说相反的结果，相反的人生状态否定了乌托邦的结论，也否定了作者思维的角度。

荒岛文学是以"海上遇难"这个古来有之的情节系作为基本序列的。《奥德修记》、《辛伯达航海的故事》(《一千零一夜》)直到《鲁滨逊漂流记》一系列荒岛文学还多少是给成人看的，但此

后这类小说似乎对成人失去了吸引力，只有孩子们对它非常有兴趣，所以后来的荒岛文学基本上是儿童读物。《金银岛》、《珊瑚岛》，它们的故事简单——少年遇险后凭智慧与善良战胜海盗取到了宝藏，胜利返回。后设命题也非常简单——善战胜恶。《蝇王》的主角虽然也是一群少年，但它不是儿童读物，是给成人看的隐喻小说。它具有多层次多方面的象征性，给人们提供了"见仁见智"的各种可能，"相信弗洛伊德的从中得出孩子们的希望是对文明社会和父母权威的反抗；道德主义认为由此可以知道，一旦脱离社会制约和道德规范，'恶'会膨胀到何等程度；政治家说《蝇王》说明了民主的破产和专制的胜利；基督教徒归之于原罪和世纪末，还有的人索性把戈尔丁看作存在主义者。"[①] 我们在这里先不去讲它隐喻象征的内容，我们只是想说，《蝇王》不但与《珊瑚岛》同情节系，甚至主人公的名字都相同，但是它却以其个性命题，以其相反的结论，否定了以往荒岛文学以文明战胜野蛮的宗旨，完成了与其它荒岛文学文本的对话。

以上是讽拟体的例子，暗辩体的作品与讽拟体很像，也是不赞同某种他人话语，只是其否定方式不是模仿前者，而是不拘泥他人话语的体裁，在观点上与前者不同，是对前面的他人话语的反驳。这种观点的表现，有时是人物话语的直接反驳，有时是通过人物的命运，人物所选择的生活道路，作间接的反驳，而成为暗辩体。

威·梅·萨克雷先生的《名利场》是1847年出版的，萨克雷因此而成名，夏洛蒂·勃朗特从1846年开始写作《简·爱》的，于1847年出版该书，与《名利场》同年，稍晚于后者。两本书都写

① 威廉·戈尔丁《蝇王》，上海译文出版社，1985年，第9页。

了刚从寄宿学校毕业的家境贫寒的女孩子，简·爱与蓓基·夏泼，即利蓓加，初入社会时的生活经历——给大户人家作家庭教师，但是她们对爱情的态度截然不同。利蓓加是想通过婚姻步入上流社会，使用了许多卑鄙的手段，让人厌恶；简·爱是想找到心心相印的生活伴侣，不管他是否有地位和财产，她以自食其力，以自尊自爱保持独立人格，获得罗切斯特的爱慕，并成为女孩子们崇拜的偶像。尽管这两本书的叙述风格不同，《名利场》的背景比《简·爱》广阔得多，但简与利蓓加的形象是截然对立的，不管我们先读哪一本书，在读后一本的时候，我们都会想起另一个完全不同的形象，这就是暗辩的效果。或许为此夏洛蒂·勃朗特把第二版的《简·爱》奉献给他，并在扉页上写到"谨以此书献给威·梅·萨克雷先生"？

《茵梦湖——施托姆抒情小说选》中的最后一篇是《林苑一隅》，写的是一个59岁的植物学博士李夏德与17岁的女孩弗兰齐斯加的恋爱故事，其中有两个情节与《简·爱》非常相像，一个是李夏德看到弗兰齐斯加从小路向山庄"傻瓜窝"走来，与罗切斯特看到简回"桑菲尔德"是同一序列；另一个是李夏德为弗兰齐斯加买衣服，也与罗切斯特为简买衣服的过程一致。可就是这两个情节的命题相反，罗切斯特看到简，是两个人思恋已久，急切地想见到对方；而李夏德看到弗兰齐斯加却是弗兰齐斯加与情人幽会回来；罗切斯特为简买衣服，简不以为然，表现了简并不看重金钱和服饰，而是看重心灵的沟通；李夏德为弗兰齐斯加买衣服，则表现了两个人的思想和性格的差距，这成为两个人最后分手的原因。《简·爱》似乎在说，两个人只要心心相印，不管地位、年龄如何，都会拥有真正的爱情；而《林苑一隅》似乎在说，地位和年龄差距太大，会使两个人成为两代人，代沟会把两

个原来相爱的人分开。相反的命题使两部不同年代，不同篇幅的作品互为对立，形成暗辩势态。

《胡利娅姨妈与作家》这本书是秘鲁作家马里奥·巴尔加斯·略萨献给玻利维亚的胡利娅·乌尔吉蒂·伊利亚内斯的，但后者认为这本小说，特别是后来根据这本小说改编的电视剧是对她的诽谤，为反驳马里奥她写作了《巴尔加斯没有说的话》一书，中译本为显示这种对立，将书名译成了《作家与胡利娅姨妈》。这两本书叙述的角度相反，内容上相互补充，观点上时有对立，到《作家与胡利娅姨妈》的最后几页，已经不仅是在暗辩，而是在公开争论了。倒也是文学史上的一大奇观。

他人话语进入结构，除了引入他人话语结构方式以外，还有一种方式——引入他人故事。有的理论家称此为"神话模式"，因为作家引用的大都是神话中的故事。像《喧哗与骚动》就引用了《圣经》故事，尽管引入的部分非常有限，可以说是点到为止。小说各章的标题，用的是耶稣受难到复活三天的日子4月6日——4月8日及圣体节第八天：6月2日；人物的对应并不明显：耶稣是大智者，三十三岁时受难并复活，康普生家最小的儿子班吉明三十三岁时的智力仅相当于三岁小孩，是个白痴。书中所有的人物命运均与耶稣相反：耶稣是虽死犹生，康普生家个个虽生犹死，他们兄弟四人——昆丁自杀、凯蒂堕落、杰生是坏蛋、班吉明是白痴。所有这些现实故事与圣经故事的联系都非常微弱，但足以使人产生对圣经故事的联想，并与之对比，在读者意识中完成构成反讽效果的工作。

乔伊斯的《尤利西斯》引入《奥德修记》（希腊语 Οδυσσεια 奥德赛，拉丁语为 Odysseus 奥德修斯，罗马神话中为 Ulysses 乌吕塞斯或译尤利西斯）中尤利西斯流浪与其子忒勒马科斯寻父的

故事，要比《喧哗与骚动》引入《圣经》故事明显——人物对等、情节系相同，因此现实故事与典故的对话性更强。子：忒勒马科斯、斯蒂汾·达德鲁斯；父：奥德修（尤利西斯）、布鲁姆；母：珀涅罗泊、莫莉；第三者：求婚者们、莫莉的情夫；智者：涅斯托耳、狄汐校长。《奥德修记》的故事是奥德修攻打特洛伊城后，凯旋回家，途中遇险，漂泊十载，最后到家，杀了纠缠妻子珀涅罗泊的求婚者们与其相认，在这些年的等待中，妻子始终忠贞不渝。另一线索是儿子出外寻父，找到父亲，合家团圆。乔伊斯的《尤利西斯》的主人公，历史教员斯蒂汾脱离家庭，独自谋生，暗中寻找自己的父亲，但并没有找到，只在精神上找到了另一个父亲布鲁姆。布鲁姆与莫莉恋爱时情投意合，但在十年没有正常的性生活之后，终于和别人相好了。布鲁姆虽然在妻子身边，却失去了妻子与儿子。作者通过莫莉与珀涅罗泊对丈夫的态度，表现了古代与现代的性观念之不同。作者还通过父寻子，子寻父的过程表现古代人血缘即亲情，现代人亲情胜血缘的人际关系。作者让斯蒂汾不断回溯人类历史，评判历史，让智者的化身狄汐校长大发议论，展示现代人的观念：

例 16.

> "你还不懂得金钱的意义。钱就是权。将来你活到我这个年龄就懂得了。我明白，我明白。少壮不晓事嘛。但是，莎士比亚是怎么说的来着？**只消荷包里放着钱。**"
>
> "伊阿古。"斯蒂汾自言自语地说。[1]

莎士比亚作品中的正面人物正义善良，从不为金钱所左右，他的

---

[1] 乔伊斯《尤利西斯》上卷，金隄译，人民文学出版社，1994 年，第 47 页。

反面人物才贪婪、吝啬、搜刮金钱。狄汐校长是个博学、幽默的人，为公共事业尽力的人，但是也崇拜金钱，竟然引用伊阿古这个坏蛋的话。可见现代意识与古代意识相比，发生了多大变化。作者就是通过在相同故事结构的情况下，用神话故事的结构代替古代神话故事的阐述，用结构代替古代意识与现代意识进行比较，使我们可以在结构的同构异质之中，听到两种声音的对话。

厄普代克的《马人》是目前为止他人话语进入文本结构最多的一部作品。它从头到尾贯穿着希腊神话中的马人客戎的故事，在扉页上就摘录了马人的故事——

> 因为在底萨莱的拉庇泰人婚宴中，一个喝醉了的马人想把新娘偷走从而发生了一场暴烈的格斗。在混乱之中那无辜的客戎中了毒箭。那箭伤是永远不能痊愈的。于是这位神性的永生不死的马人因永远受着痛苦的折磨而只求一死。他请求以自己之死来抵偿普罗米修斯盗火之罪，天神听到了他的祈求，便免去了他的痛苦，但也革去了他的永生的地位。他像一切疲惫的人一样地死去。宙斯把他置于射手座众星之中。

在文本中，作者在单章中用叙述者的口吻，在描述现代人乔治·卡德威尔的生活的时候，就用“马人”或“客戎”称呼他，叙述马人当年的具体感受，因此在卡德威尔的视角中会出现客戎所看到事物，在双章中用卡德威尔的儿子彼得的口气，用第一人称叙述他所观察到的父亲。由于神话故事的直接引入，与现实故事叠加在一起，产生了明喻的效果——乔治·卡德威尔的命运与马人客戎的命运完全相同——乔治·卡德威尔，这个教了十五年书的

中学教员，就是现代的马人。客戎和乔治·卡德威尔的职业都是教员，而射伤他们的箭都来自他们自己的学生：客戎的学生赫剌克勒斯是在射杀叛乱的马人的时候，误伤自己的老师客戎，结果箭里有毒，使客戎十分痛苦，但求一死；乔治·卡德威尔是被学生在上课时有意射伤，箭头虽然没有毒，但由于被射伤了脚，校长来听课，以致他打了一个学生，被通报，有着马上被解雇的危险，也等于置他于死地。他一生勤恳，但生活贫寒，他感觉自己得了癌症，精神十分痛苦，但求一死。而由于两个人的相同的命运中的微小差别，就显出当代与古代的区别，形成两个同病相连的人的对话性关系。客戎求死，仍然死得有意义，他把生命的最后一点余热献给了人类——以自己的死使人类真正拥有文明之火，而不再有负罪之感。虽然被学生误伤，仍然献身知识。乔治·卡德威尔求死，是失去了对生活的信心，他最后对知识的结论是：“无知就是幸福。”他有一点不舒服，便以为得了癌症，在儿子眼里与癌症搏斗的父亲显得很英勇，可一旦知道并不是癌症，儿子“突然觉得浑身没劲，空荡荡的”[①]，妻子觉得他不过是想得到别人同情的一种办法。客戎死时的崇高被现代人的卑微代替了，这种滑稽感，使现代马人的生活由于自我否定，而带上一层喜剧色彩，也使现代与古代意识的对话十分明显。

神话模式并不是一定要模仿神话，因为神话模式的实质是他人话语进入结构，他人话语可以是神话，也可以是别的什么，但神话故事进入结构首先引起人们的注意，原因就是神话故事性强，寓意深刻，流传已久，它的象征类比方式已被人们接受，所以人们很快就能从叙述的差异中体会到其中的对话性。

---

① 厄普代克《马人》，外国文学出版社，1991年，第266页。

还有一种他人话语进入结构的形式是他人思维方式作为一种他人话语形式进入结构。所谓他人思维方式是指非作者思维方式，即社会上某些人的思维方式，如原始思维方式。在作品中这种思维方式不是表现在某一个人身上，并表示他的观点、声音，而是体现在许多人身上的看问题的逻辑方法。作者使用的叙述语言是普通的，甚至很少带有作者主观特色的语言，但是由于思维方式与现代读者有很大差距，就使整部作品形成一种与读者意识对立的思维模式结构，这种差异与对立状态，形成一种新的对话形式。为什么说作品中出现的原始思维方式不属于作者思维方式，而属于他人话语呢？是因为作者明确指出了这种思维方式之幼稚，之可笑。如《百年孤独》中的主人公，马贡多的创建者霍塞·阿卡迪奥·布恩地亚第一次见到冰块时，惊叹："这是世界上最大的钻石。""这是我们时代的伟大发明。"[①] "他设想在不久的将来，可以用水这种日常所见的材料，大规模制作冰块，并用它们来建造村里的新住宅。马贡多将不再是个炎热的地方（这儿的铰链和插销都热得弯曲了），而变成一个四季如冬的城市。"[②] 作者描写了主人公不知道冰是水在0℃以下的状态，而冰做的房屋不可能改变气候，这样炎热的气候只会使冰块在倾刻之间融化掉。我们读者根据所知，就可以看到主人公的思维错误所在，感到好笑。作者对这种缺乏科学知识，处于蒙昧状态的原始思维方式的反讽目的就达到了。

再有《玉米人》的作者阿斯图里亚斯在他的主人公身上展示了原始思维的原逻辑的推理方法。高登修打死了一只七戒梅花

---

① 马尔克斯《百年孤独》，上海译文出版社，1991年版，第16页。

② 同上，第22页。

鹿。当他听说巫师库兰德罗死了的时候，他认为库兰德罗是他杀的，因为"库兰德罗就是七戒鹿，七戒鹿就是库兰德罗"……"好比是一碗水里的两滴水珠，库兰德罗一眨眼，就能从一个地方跑到另一个地方"[1]。明明是高登修把七戒鹿埋在地下了，乌佩托第二次来看七戒鹿，发现不见了，便认定七戒鹿复活了。在读者了解了所有的详情之后就会形象地了解原始思维的推理程式，以及产生的原因。另外读者根据所知——一是事实，二是形式逻辑的推理方法，就会判定原始思维的不科学性。

以上的两种情况，作者是把他人思维方式作为客体来描述的，把他人思维方式引入了作品，但没有引入结构。就在作者否定这种思维方式的同时，作者把这种思维方式纳入人物动作、纳人叙述者的陈述，就使这种思维方式具有结构功能。《玉米人》里的巫师库兰德罗做法，说高登修的母亲不停地打嗝是因为萨卡通家的人搞鬼，把蟋蟀塞进她肚子里去了。库兰德罗让高登修家的几个儿子去取萨卡通家的人头。当几个儿子手提八颗砍得面目全非的人头走进屋里，老太太立刻不打嗝了，这样，原始思维的思维方式就成为"杀人"这个序列的起因，若是中国小说，就会有报仇雪恨的序列接下去，但萨卡通家虽然一个女孩死里逃生，却没有向高登修家报仇雪恨，不是因为这女孩宽宏大量或武功没练好，而是因为这些人的原始思维方式认为巫师说的是真理，他吩咐做的事都对，杀人放火都是正当权益，所以不但不会有复仇的举动甚至不会有复仇的愿望。在我们读者看来，这真是一起冤案，打嗝是胃痉挛造成的，有时被吓唬一下就会好，老太太看见八颗血淋淋的人头吓坏了，当然"病"就好了。真是

---

① 阿斯图里亚斯《玉米人》，漓江出版社，1987年版，第62－63页。

可笑又可悲，这个故事的独特是因为思维方式的独特，所以思维方式成为结构因素。《百年孤独》中俏姑娘升天而去，马贡多城被一阵飓风刮得无影无踪，被杀的人流的血会沿街而走，回家报信求救，这时，叙述者就不是以现代思维方式，冷眼旁观仅处于原始思维状态的主人公如何行动，而是叙述者也进入原始思维状态，用原始思维方式构架了人物及故事的结局。由于前面作者已经把这种思维方式作为客体叙述过，已表明这种思维方式不过是他人话语，所以，当作者也同样使用这种思维方式构思的时候，人们很清楚地看到是他人话语进入作者思维，进入结构，并非作者原来的思维方式，是他人话语思维方式暂时代替作者原有思维方式的现象，而这种现象，表明作者对他人话语的第二种态度——认同，第一种态度是在旁观介绍时的反驳。读者应对这同一文本中的两种对话性形式区别对待，才能了解作者的立场，并完成作者留给读者的空白。

他人话语进入文本，从创作角度讲，就是把人类已有的精神财富作为一个典故引用到文本中，可以让它进入人物话语，叙述者话语，可以让它进入结构，可以让它进入思维方式，作者要预测读者的统觉背景，如果预测读者知道这个典故，他点一下就行，比如《橡皮》中的俄狄浦斯情结，如果预测读者不知道或知道得不多，他就会详细讲一下，像《马人》就讲得十分详细。从理解的角度讲，接受美学强调读者要具备文本所写典故的知识，对话语理论强调读者要从他人话语与作者的不同态度中听出他们的不同声音，以及由这两个不同的声音而产生的新的命题。

他人话语进入命题也是常见的一种现象。也就是说，文本最终文旨不是作者本人的个性命题，而是别人的判断，别人的主张，别人的主观意识，或者是社会流行的道德伦理观念，总之不

是作者本人的主体意识，他硬要为某个他人意识进行解说，所以作品的命题会与已有文本雷同，情节生硬，原来是曲折表意的艺术，被搞成了直叙的解说，这是他人话语进入文本的一个死亡之地。这与利用他人话语来表达自己的个性命题，或对古老的主题作出自己的情节化的感觉判断截然不同，与艺术的宗旨背道而驰。

他人话语进入文本结构，使他人话语所携带的声音与文本自身所拥有的声音成为一个对位关系，因而是双声性内结构。而多声部的内结构，是我们下文要讲的复调性内结构。

(3)复调性内结构——命题场

在本章开篇的时候，我们曾分析过托尔斯泰的《三死》，并指出过这是一种结构复调形式，这种复调形式是以命题为中心的内结构形式，我们称之为命题场。故事性的外结构，作者靠时序与序列的把握，可以打乱时序，裁剪序列，读者靠对时序、序列的把握，可以把混乱的情节复原为故事。有的作品，当我们把它复原为故事以后，会发现文本中会有好几个不同的故事，不同的序列，它们之间的联系并非因果性的关系，而是在同一命题下的聚合关系，这些故事或序列就像处在磁场中的铁屑一样，它们之间虽然互无联系，但共同受磁石吸引，使它们排列成有序的结构，并产生相互补充的效应，使整部作品形成一个真正有机整体。

外结构是组织裁剪序列、故事的结构，内结构是组织命题的结构，所有的作品都有外结构，都有内结构因素，却只有少数作品具有内结构形式，命题场是内结构形式之一。

命题场的雏形，应是《十日谈》。《十日谈》的外结构是每人每天讲一个故事，十个人讲了十天，一百个故事组成了《十日

谈》，值得注意的是，第一天结束时，菲罗美娜提了一个建议："我不妨出个题目，让大家可以预先在这个范围内，想好一篇出色的故事。我说，自从开天辟地以来，人类始终受着命运的支配，将来一定还是这样，直到世界的末日；所以这故事的主题，要是各位没有意见，我想这样规定：每人都讲一个起初饱经忧患，后来又逢凶化吉，喜出望外的故事。"[①] 这就是第二天的题目，也就是说，此后每天都有一个题目，大家围绕这个题目讲自己的故事（第奥纽除外，他要求讲他所喜欢讲的故事）。其它几天的题目是：

第三天：凭着个人的机智，终于如愿以偿，或是物归原主。

第四天：结局悲惨的恋爱。

第五天：历尽艰难折磨，有情人终成眷属的故事。

第六天：富于机智的故事，或者是针锋相对，驳倒了别人的非难，或是急中生智，逃避了当前的危险和耻辱。

第七天：妻子为了偷情，或是为了救急，使用种种诡计欺骗丈夫，有的被丈夫发觉了，有的把丈夫瞒过了。

第八天：或是男人作弄女人，或是女人作弄男人，或是男人之间相互作弄。

第九天：每人随意讲一个自己喜爱的故事。

第十天：人们在恋爱方面或是在其他方面所表现的可歌可泣、慷慨豪爽的行为。

这些题目并非命题，而是一个序列，所以每天的故事都处于同一情节系。可是由于当时小说发展水平、叙述水平的局限，作者还不会以一个相同的情节系的情节反映不同的命题，所以，情节系

① 卜伽丘《十日谈》，上海译文出版社，1985年，第70页。

相同以后，命题也基本相同，无形中构成了相同命题聚合在一起的结果。遗憾的是，主题与命题本来都是内结构因素，但由于外结构的强大，这两个内结构因素，一个变成外结构的组织方法——主题－母题，另一个成为故事的最终文旨，内结构因素的结构功能没有起结构的作用。但无论如何，《十日谈》是首先把内结构因素提取出来的作品，是外结构向内结构转化的第一次尝试，而且，作者在故事之前先提出主题，是明确提出主题先行的第一位作者。在我们了解了文学叙述方法的实质——以后设命题表意以后，就不应该排斥主题先行的意识。文学叙述是否有艺术性，不在于是先明确主题，再编故事说明之，还是先有故事，后从中随意折射主题，关键在于语句到后设命题、故事到最终文旨是否能够通过同构异质，补足不完全叙述等方法达到指向目的。主题先行是指向目的性明确的表现，但能否表达出来是另外一回事。能够完成指向任务，结构形式就是成功的。

历史上所有的优秀作品，命题表达都是非常巧妙、非常突出、明确的，但往往由于是单一命题而不能组成结构，或者由于外结构的强有力，而取代了内结构的作用，如《神曲》的外结构层次极其分明，内容在这种严格且强大的外结构中也被分层分片的摆设清楚，“善有善报，恶有恶报”的命题在其中不起结构作用。《格列佛游记》中的各个不同的国家，大人国，小人国由两次不同的航海区分开。由于大人国的“大”和小人国的“小”的特征吸引了读者甚至作家的注意力，对时政的影射就显得分散，不能形成命题场。而内结构是一种暗结构形式，只能靠命题、意识、思维方式等来体现，所以，它出现在外结构功能薄弱或者混乱、复杂的地方。

《傲慢与偏见》是一个专讲爱情主题的作品，以至于连社会

背景都略而不谈，专心致志地讲了一家五姐妹恋爱结婚的故事。几姐妹对爱情婚姻的态度不同，所得到的结果也不同，是各种婚恋观的类型，成为各个不同的声音。叙述方法就与原来单一主人公的故事或三兄弟频率式的叙述不同。五姐妹基本处在一个平面，一同步入社会，只是结婚有先有后，虽然处在一个大家庭，一个大的故事，大的序列之中，但她们的故事是分头去讲的，书中没有规则的完整的外结构，也没有其它命题的干扰，因此，每一个人对爱情的命题就很突出，而五姐妹各不相同的命题，使作者对爱情的主题回答得就比单一命题，如王子与公主式的爱情、骑士式的、殉情式的爱情，要丰富、全面、实际一点，作品的结构也不是单声的，而是复调式的内结构形式。它的基本模式是：几个人物命运不同，对某一生活课题的判断，即命题不同，在生活中所做的选择也不同。这种结构方式，至今一直被沿用。所以，在世界文学史上，《傲慢与偏见》应不仅作为语言机智，妙语连珠的典范，而且是命题场结构的第一部作品。

在十九世纪许多引入了命题场结构方式的作品，由于外结构强硬，而且人们的注意力仍然在外结构上，对这种新的结构方式并不认识，命题场结构几乎被遮盖或者与外结构重合，或者与许多命题搅在一起，内结构并不清晰。到现代《傲慢与偏见》式的内结构形式已比比皆是。电视、电影中更多——《五朵金花》、《莫斯科不相信眼泪》、《小妇人》等。在现代小说中，这种模式被运用得更多，更娴熟，也更独立，更具特色。

法国作家巴赞的《我敢爱谁》描写了四代伊莎贝尔的命运。姥姥那一辈年轻守寡；母亲这一辈离婚改嫁；第三代伊莎贝尔与继父相好成为未婚母亲，但拒绝与继父结婚；而生下的第四代伊莎贝尔是个私生女，命运未知。几代人处理婚姻问题的方式不

同，选择不同，代表了不同时代的观念的变化，与《傲慢与偏见》的同时代各种不同的选择突出了人物性格类型的模式相比，《我敢爱谁》的线性变化，代表了整个妇女界观念的变化趋势。这部作品的外结构因素也还是很强，但内结构中的声音已是清晰可见了。

《玉米人》共分六章：

第一章：加斯巴尔·伊龙
第二章：马丘洪
第三章：七戒梅花鹿
第四章：查洛·戈多德上校
第五章：玛利亚·特贡
第六章：邮差－野狼

这几章是独立的故事，但又有微弱的联系。其中第一、三、四章是一个故事——“玉米人”的故事集，它是第二个故事集（第二、五、六章）“特贡娜”故事的背景。“特贡娜”的意思是“弃家外逃的女人”。“特贡娜”故事是三个被遗弃的男人马丘洪、戈约·伊克、尼丘像瞎子一样，像被胡蜂的刺扎了一样，到处寻找他们的女人的故事：马丘洪为去见未婚妻从此一去不复返，相传他被山火烧死；尼丘的女人死了，因此他找不到；戈约·伊克为寻找自己的特贡娜——玛利亚·特贡，忍痛治好了瞎眼，到处流浪，最后夫妻破镜重圆。三个故事是三种结局，是三种人物类型，三个故事的主人公虽然住在同一地区，相互之间听说过或认识，但没来往。三个故事是三个单独的序列，三个主人公之间没有行动上的纠葛。它们在小说中独立成章，靠相同的目的与相同的命题形成命题场，以表达印第安人、玉

米人对爱情的炽热，并使小说在最终文旨的层次，使外结构联系松散的故事合为一个整体。

《玉米人》的结构中，只有一半使用了命题场内结构，另一半使用的是意象，所以它的内结构方式不是单一的，我们到第四章再讨论。

《蜘蛛女之吻》的命题场指向非常集中，通过电影故事、现实故事、以及梦幻故事及学者的论述描写了同性恋者双方的不同心理，产生的根源。它的内结构也分两个层次：第一个层次是意识与潜意识的表层与深层的内结构；第二个层次是命题场结构。

表层与深层的内结构是通过电影故事、梦幻故事表达同性恋双方的心理。电影故事的表层，描写的是异性爱恋的各种类型，深层表现的是同性恋者莫利纳潜意识中对异性恋爱惧怕或讨厌，因而产生同性恋的原因。"金钱豹女人"所讲的故事基于一个古老的传说。有一次下大雪，村子与外界断绝了联系，而且男人们都上了前线，村中不少人冻饿而死。这时，来了一个魔鬼，它说人们要想让它带来食物，必须交出来一个女人。村里一个最勇敢的女人出来了，魔鬼的身边站着一只饿得发起性子的金钱豹，为了生存，那女人和魔鬼定下了盟约。等到她丈夫从前线回来，与她接吻时，她将丈夫活活撕成碎片，就像一只雌豹干的那样。从此金钱豹女人就存在于世界上。伊雷娜是其中之一。她在两种时候会变成金钱豹，一是在男人吻她的时候，另一是在有别的女人也在爱她的丈夫的时候。我们可以说，这是一个由于有强烈的占有欲，心生嫉妒变成精神分裂，而行凶杀人的精神病患者心理变态的写照。作者用这个故事表现了莫利纳与瓦伦第的不同心理。从莫利纳角度讲，所谓的电影故事都是他

杜撰的，因为他说他讲的是美国电影，但是在一千年以前看的，显然，这些故事如电影，如白日梦一样，在他脑海里出现，是他的潜意识的曲折表现。在“金钱豹女人”中他把自己放置在一个男人的位置上，他感觉到女人具有强烈的占有欲，强烈的性欲。金钱豹女人并非像瓦伦第感觉的那样，是性冷淡，相反，是强烈的性欲，一旦去满足她，就会被她撕成碎片。金钱豹女人的形象是他惧怕异性恋爱的潜意识的曲折表现。从瓦伦第的角度讲，他正思念女友，想得好苦，听到一个女人会拒绝男人感到不可思议，便认为一定是女人性冷淡，反过来说明，男人不会性冷淡，他这里欲火正旺。“雷妮的故事”，译者说是“表明了书中两主角的政治态度——瓦伦第听了极为反感，莫利纳却撇开法西斯宣传，去欣赏抽象的‘美’。”[①] 这是一个方面，表明莫利纳刚与瓦伦第关在一起的时候，政治上糊涂，是非不清。另一方面，与其它电影故事联系起来，就会发现，每一个电影故事都形象地证明了一个有关异性恋的经验：“雷妮的故事”的后设命题讲的成语是——爱情可以使人爱屋及乌，甚至为爱人做坏事。雷妮就是因为爱上德国军官而出卖了同志。“破相的小伙子与丑姑娘的故事”的后设命题讲的成语是——爱情是盲目的，情人眼里出西施。“一个小伙子的故事”实际上写了一个具有“恋母情结”的小伙子，因为母亲的情人杀害了父亲，而为父报仇，当他下令处决母亲，但见到母亲奄奄一息时，又失去了理智拿起一挺机枪，向行刑队的士兵扫去，结果被立即处决。“索比女人的回归”是说，如果爱情使人完全听从所爱的人摆布，爱情就如同巫师，会夺去人的灵魂，把人变成行尸走肉。“记者与歌女的故事”与其说是

① 曼努埃尔·普伊格《蜘蛛女之吻》，工人出版社，1989年，第2页。

歌颂爱情——爱情可以使人牺牲一切，抛弃荣华富贵，不如说是在控诉爱情——爱情使人堕落——它使一个非常有才华的记者由于失恋，酗酒、染病到贫病而死；它使一个非常出众的歌女为了爱情，抛弃荣华富贵到卖淫为生。不管目的多么崇高，它的结果是使人堕落。由此看来，爱情在莫利纳心中是罪魁祸首，这些故事悲惨的结局好像在说：古往今来人们尽情讴歌的崇高的爱情也有不光彩的丑陋的阴影，为什么单单指责同性恋是在引人堕落呢？

梦幻故事是作者根据弗洛伊德的梦释的观点制作的。表层是瓦伦第在昏迷中与女友做爱，但他做爱时的心境与他看到跟他做爱的女人是蜘蛛女，都表明他做爱的实际对象是莫利纳，因为他对莫利纳说过："你是蜘蛛女人，用自己的蛛网擒获男人。"[①] 所以，梦幻故事的深层实际在揭示瓦伦第与莫利纳做爱时的心情与感受——他把莫利纳当作了他的女友玛尔塔，这也说明瓦伦第并没有改变对玛尔塔的爱。反正这种心理很复杂。作者利用表层与深层的差异来表明意识与潜意识的对话的手法运用得相当娴熟。

内结构的第二个层次是聚合了这些故事的后设命题与学者们的学术观点的各种不同声音而形成的命题场——对同性恋的各种解释，对同性恋产生原因及各种形态的研究。这是最典型的命题场结构形式——不同的序列与不同的文体统一在一个命题之下。作者用结局，用莫利纳的行动向人们证明，同性恋并不可怕，只要同性恋的基础是建立在友爱的基础上，也可以使人振奋，使人走向光明——莫利纳假释后帮助瓦伦第与同志联

---

① 曼努埃尔·普伊格《蜘蛛女之吻》，工人出版社，1989年，第243页。

系，很遗憾，不知什么原因，他被同志们打死了，但他的装束，他的做派说明他已抛弃了女性化习气，恢复了男子汉的气概，他是作为一个男人死的。这又反过来证明学者们的论断，同性恋者愿意做女人是因为对母亲的崇拜、对母亲的模仿与顺从，当他真正爱上一个男子汉的时候，他便去模仿男人，听从瓦伦第的话，不让别人去糟蹋自己。所以，爱情的价值不在于同性恋还是异性恋，关键在于爱情的性质及引起的后果。蜘蛛女之吻——同性恋之爱，从与传统小说不同的角度审视爱情主题，引人深思。

命题场的第二种模式是几个人物的命运完全相同，只是他们处在不同的发展阶段，也就是说，把他们几个的命运穿在一起，便是一个人的生活历程或者说是他们共同的生活历程。

《月芽儿》中的月芽儿的命运是她妈妈的命运的翻版。虽然作者只写了她妈妈的后半生，并没有写她妈妈为什么会堕落，但我们从月芽儿因被骗、被抛弃而堕落的过程，就可以想象出她妈妈的前半生——母女的命运完全相同。作者写了一个前半部，写了一个后半部，前后接起来是一个人或两个人的共同命运。也就是说，两个人的命运各是一个序列，但在文本中却是由两个序列的不完全叙述构成一个完全的序列，并说明一个共同的命题。如果用传记的方式写一个人的命运，在文本中出现的是一个个别现象，尽管它在社会中可能是个普遍现象。像这样在文本中出现的就是一个重复现象，是个重演的历史，这种现象的普遍性就被强调出来了。命题也由于这种历史性的重复，让读者加深了印象。我国电影《黑炮事件》、日本电影《W 的悲剧》都使用了这种内结构方式。

《胡利娅姨妈与作家》也使用了这种内结构方式[①]，但是由于作品的题目把读者的注意力引到了作家与其姨妈的恋爱上，而且，双数的章节都是一个个独立的广播剧故事，又在不断地打断单数章节的序列，所以，这个在单数章节中的内结构方式就被隐蔽起来，使读者难以察觉。然而，如果看不到主人公——作家小巴尔加斯，与广播剧作家卡玛乔同处一个大序列——小巴尔加斯后来接替了卡玛乔的广播剧的撰稿人的工作，因而看到小巴尔加斯的现在，就看到卡玛乔的过去，看到卡玛乔的现在，就看到小巴尔加斯的未来，当然，仅是个可能的未来——就会把胡利娅姨妈当主角，而把卡玛乔当配角，可胡利娅姨妈在单章节中的另一个作用是充当卡玛乔广播剧的听众代表；如果看不到占了小说一半篇幅的广播剧，构成一个命题场，其深层是卡玛乔的自身感觉和潜意识的表现（卡玛乔当年五十岁，所以他的主人公或其中一个人物也是五十岁，广播剧的主人公虽情形各异，或犯有某种罪行——兄妹乱伦罪，车祸撞死小女孩罪，神经病杀人罪，渎神罪；或被冤枉——被诬告，被误杀，被误抓等表现了强烈的精神压抑，所以，虽然剧情是与他毫不相干的一幅幅社会风俗画，但实际上是卡玛乔自身精神压抑的曲折表现，是他后来精神

---

① 《胡利娅姨妈与作家》的作者马里奥·巴尔加斯·略萨在写给胡利娅·乌尔吉蒂·伊利亚内斯的信中谈到这本书的创作过程："最初我只打算叙述一个变成疯子的广播电视剧作者的故事。后来，当我全面展开写作以后，我想，在现实生活与艺术虚构的鲜明对比中，如果将个人的经历写进去，对突出本书的主题，效果一定会好。这里所涉及的彼得罗·卡玛乔的'真实'故事就是证明。于是，我不知不觉地开始搜集起自传资料来。有一刻，我突然想到，在我自己这几年的生活中不就有一个完整的故事吗？——我们的婚姻故事，它完全可以成为'广播剧'故事的有效衬托。那类在小说（'广播剧'）的虚构生活中发生的事正是现实生活的一种反映和回声。"（《胡利娅姨妈与作家》《作家与胡利娅姨妈》合订本第668页。）

分裂的先期病兆。），就会把双章节的广播剧故事仅仅当作社会背景；如果看不到两个故事，一个明故事：作家小巴尔加斯与胡利娅姨妈的恋爱以及作家在写作能力方面的成长，与另一个暗故事：卡玛乔的一生——由单章节中的表层现实故事与双章节中的深层潜意识状态组成，成为“作家的命运”这个命题场中的两个不同的声音，就无法解读作品结构，完成与作者的对话。

莫言的《透明的红萝卜》有四对人物关系：表面上是一个在应该上学或玩耍的年纪来工地干活挣工分的小黑孩的感受，实际上写了菊子姑娘与小石匠的恋爱；小铁匠对菊子姑娘的垂涎；菊子姑娘对小黑孩的照顾，小黑孩对菊子姑娘的依恋；小铁匠与老铁匠师徒同命运的命题场关系。小黑孩对菊子姑娘的依恋是恋母情结式的，一当他发现菊子姑娘和小石匠在高粱地里的事情，他觉得非常失望。老铁匠的胳膊上有一个被铁钎烫的深深的伤疤，小铁匠一直不明白是怎么烫伤的，他打铁的技术已很高了，可就是不知道最关键的一道工序的关键——淬火时水的温度，但是师傅从来不肯告诉他，到关键时刻总是把他支开，可是当有一天小铁匠终于决定自己试一试水温的时候，他的手臂上也被同样地留下了一个铁钎烫的伤疤。这就是说，老铁匠胳膊上的伤疤也是为了一试水的温度，而被他上一辈的师傅烫伤的。这是多少年来祖祖辈辈的遗传，不知道这种丑恶的伤疤还要遗传多少代！

第三种类型是不同物种，命运相同。艾特玛托夫在《断头台》里说过：

> 凡是没有丧失想象力的人，在某种程度上都具有历史的同步性，就是一个人可以在想象里同时生活在往往相距数百年、数千年的几个化身中。然而，那个觉得以往的事件

像眼前的现实一样地贴近，把往事当成自己切身的事情，当成自己的遭遇的人，他就是苦行者，他就是悲剧式的人物，因为他事先已经知道某一事件有了怎样的结局，产生了怎么的后果，这时他只有感到痛苦，而无力回天，他要为那永远不会实现的正义的胜利而牺牲自己。这种确立往事的真理的渴望是神圣的。思想正是这样产生的，新的一代和上一代、再上一代在精神上的结合正是这样进行的，这也正是世界赖以支撑的东西。世界的生活经验在不断增殖——善与恶在无穷尽的记忆连续中，在人类世界无穷尽的时间与空间中世代相传下去……①

这段议论可以说是艾特玛托夫对自己这本书的写作方法的一种哲学上的解释。他认为不管人们在时间上相距多么遥远，在精神上会有一致的现象、会出现对其当代现实"感到痛苦，而无力回天，他要为那永远不会实现的正义的胜利而牺牲自己"的求真精神的化身人物，所以在文本中他会把耶稣与现代人阿夫季、桑德罗和波士顿放在同一平面上，会把狼与人放在一个层次上，有的评论认为这是"同一主题的变奏"②，而我们把这种结构方法看作是"人物不同，命运相同，命题相同"的一种命题场形式。艾特玛托夫引入耶稣的形象，并不是一个无神论者突然信起神来了，或者认为没有救世的良药，只好用了宗教这毒药，而是作为一个形象，一个千百年来流传在民间，流传在人们心中的形象——他为了更多的人的幸福单枪匹马地去跟邪恶势力作斗争，至于这个人是否存在过，并且由于这个人物而形成一个或几

① 艾特玛托夫《断头台》，重庆出版社，1988年，第198页。

② 见《苏联文学》1989年第一期，《断头台》小说评论三篇。

个宗教流派并不在耶稣这个文学形象的内涵之中。进入文本的是“耶稣受难”的典故，它是作为他人话语进入文本，作为指涉符号加入艾特玛托夫的叙事的。

面对恶势力，阿夫季像耶稣一样，用的是说教的办法，这办法根本无济于事，最后被恶势力送上断头台；桑德罗与波士顿用的是暴力的方式，但当桑德罗把那六个人消灭了以后，他自己也受不了良心的谴责——六个毕竟也是人，特别是当他们表现出对故乡的热爱的时候，第七个与六个之所以同室操戈是因为政见不同，桑德罗不肯违背他的信仰，于是他自杀了。波士顿是被逼无奈，才去把导致他误杀他亲生儿子这样一个悲惨结局的罪魁——巴扎尔拜打死的。他自杀是因为他知道自己在犯罪。阿夫季和波士顿是现代人，耶稣与桑德罗是故事或传说中的人物，他们四个没有序列上的联系，而又命运相同，做法有相同，有对立，互为对位，因而形成了一个命题场结构。

还有一个上一级的命题场结构，是母狼阿克巴拉（意为“伟大”）与人的对位的命题场。阿克巴拉两次遇到阿夫季都没有要伤害他的意思，而巴扎尔拜却为了钱把她的小狼崽偷走了，她为了找回自己的孩子，才把波士顿的孩子叼走的。在这个文本中艾特玛托夫是想利用人类对狼的偏见——狼是凶狠、残忍的，来与自称是善良的人类作个对比：最凶残的狼都有人性，而那些杀害了耶稣、杀害了阿夫季的人，去伤害无辜的狼及其它生物的人的人性都哪儿去了呢?! 连狼都有人性，那些没有人性的人，连狼都不如！而母狼阿克巴拉作为一个伟大的母亲，群狼之佼佼者与人类的几个化身人物是站在同一水平面上的。

更上一级的命题场是代表恶势力的“断头台”与这些化身的对位。

现在有一位新生的锋利女士，叫做格洛提(La Guillotine 法语，阴性名词，断头台，外科医生格洛提(并非发明人)主张使用，故以其名名之。)[①]

它是医治头痛的最好方法，它确实无误地阻止头发变白，它使面貌特别优雅，它是**国家剃刀**：吻过格洛提的人从小窗子看出来，打个喷嚏就落进皮袋里。它是人类复兴的表征。它代替了十字架。它的模型被带在胸前，而十字架被废弃了，它被礼拜和信仰，而十字架被否定了。[②]

狄更斯在《双城记》里发这些议论的时候，人们曾指责他诬蔑法国大革命，其实他是在反对"由毁灭了旧的压迫者而兴起的新的压迫者"，在声讨"以自由的名义犯下的罪恶"。断头台，在法国诞生以后，既斩过王公贵族的脑壳，也斩过丹东、罗伯斯庇尔这样的革命者的头颅，它作为杀人刑具，在雨果、狄更斯的笔下，从来都是恶的象征。十字架原来也是一种杀人刑具，但在钉过耶稣以后，不管我们如何评价它，它作为一种为大众而殉难的象征，一种仁爱的符号却是被公认了的。艾特玛托夫似乎正是在狄更斯的"断头台代替了十字架的悲哀"的意义上构思他的长篇作品《断头台》的，或者可以这样说，"善被恶断送"是两位不同时代的作家的共同感慨。在《断头台》中并没有法国的历史文物断头台的出现，但同样有着无形的断头台——恶对善的绞杀。

请主示我，这些被绞杀善人什么时候复活？

还有一种命题场，是对同一事物从不同角度来观察，就使他们的结论成为共同的结论，从视角看是多重视角，但从结构上讲

---

① 狄更斯《双城记》，上海译文出版社，1983年，第269页。

② 同上，第291页。

是命题场结构。像《喧哗与骚动》从各个不同的角度，叙述了凯蒂的一生，也从各自的角度对凯蒂的生活、她的生活态度作了评价，各种不同的声音合在一起，才是作者对凯蒂的态度，即文本最终文旨。《度》对同一件事，同一段生活从三个不同的角度进行摄影，人称与视角的转换使作品产生不同的声音，使读者能够在这些不同的声音中对事件有一个全面的了解。这种类型最接近巴赫金所分析的陀思妥耶夫斯基式的人物对话形式的复调。

另外还有一种命题场是不同情节，或者说是不同故事来表现同一个命题。法国作家居伊·德卡尔的《七个女人》是这种命题场的典型。德卡尔让主人公吉尔贝分别拜访七个女人，她们代表女人的七种容易导致恶果的心理特征——西尔维亚（法国）单纯去追求青春复返；塞莱娜（阿根廷）是淫荡的代表；格洛莉娅（美国）满足野心的方式是通过谈恋爱；奥尔嘉（苏联）具有统治者的欲望，表现在她企图统治她周围的人，包括她丈夫；艾伊莎（阿拉伯）甘愿做女奴，她还有一个身份是英国间谍，其实也是被人奴役的一种方式；格拉塔（瑞士）表现的是有产者的意识，非常自私，非常贪婪；莱娅（法国）具有沉鱼落雁的姿容，好像她是最完美的女人，但是很快就会衰老。作者用七个女人的形象来代表七种品格，这倒很像神话中的抽象神，因此作品的寓意性很强。

当然，一部作品不只是一个命题或一个命题场，我们只是说在表达一个命题或命题场的时候，作者可以采用和已经采用的方法，每一部作品都会是各种命题的组合，只是有的命题突出一些，有的隐蔽一些罢了，像《傲慢与偏见》这样的单一命题的作品是命题场形式的简单形式，像《蜘蛛女之吻》、《断头台》是单一命题，多层次组合的命题场，而《战争与和平》则是个复杂命题场结

构，各种命题场在托尔斯泰那里交织在一起。

像《傲慢与偏见》的那种以各种不同人物命运、言论作为声音对某一母题做回答的形式它有：如库图佐夫、亚历山大、拿破仑在历史中的功过，是被托尔斯泰当作左中右三个类型放在“人与历史”这个命题场之中的。像《月牙儿》那种两个人物的命运相同，分写了前后期的情况也有：如小尼古拉·包尔康斯基、别佳、尼古拉·劳斯托夫、安德烈和彼尔五个人物构成人进行自我完善的不同阶段。他们各个人物所反映的思想观点，实际上是一个完整过程的不同分期，或者说，把这个命题场中各个人物的状态串联起来就能获得这一人物类型发展的全过程。所以，如果我们把前一类型叫做“并联”的话，后一类型就是“串联”。像《罪与罚》那种以人物的内心独白直述命题的情况它有：如彼尔与安德烈在渡口的谈话，安德烈在奥斯特里齐战场仰视天空的遐想。但它的直诉命题，与其它小说有很大差别。托尔斯泰用情景触发人物的感觉，触动人物的思绪，促使人物打断序列陷入沉思，加上叙述者整章的议论，这些大段的、反来复去的、同一命题的分析不能不引起读者的注意，而把读者也带进命题场。虽然有些命题是每一个人都会遇到的，如生、死、爱情、苦难等，并且散落在故事情节中，但由于它被直接诉说，给人印象非常深刻，所以很容易就把它们按命题聚在一起。以致这些诉说似乎就是情节的目的，因为人们往往以这些议论指代该情节，比如有关大橡树的议论，那是一段有关生命的感慨，安德烈看到大橡树是在来去娜塔莎家的路上，这个序列实在很简单，没有特别的意义。可是人们记得路边的大橡树，是因为那两段议论。像《蜘蛛女之吻》那种把学术材料引人命题的情况也有，而且比它更甚：托尔斯泰用大段的有关战争、军事、历史、哲学方面的论述打断

了故事情节的陈述与开展，因此遭到了许多评论家愤怒的抨击。但实际上这恰恰是托尔斯泰一反传统小说模式，所寻求的新的叙述形式的一种尝试。

令其它简单命题场结构的小说望尘莫及的是，《战争与和平》以命题场为单位组织内结构——它由简单命题场构成中级命题场，再由中级命题场构成高级命题场，就像蒙太格的倒树型语言结构一样。如每个人物对“生命”的看法、对人生的态度构成“生”的命题场，对“死亡”的态度又构成“死”的命题场，它们与爱情、和谐和苦难一起，构成“自我完善”命题场，而自我完善是“人与自我”的和谐，它与“人与人之和谐”、“人与社会”、“人与历史”、“人与大自然”构成“和谐”这个高级命题场，表现了作者所探究的人生“终极关怀”的宗教意识（非宗教）。令读者佩服的是，《战争与和平》不但有宏大而完整的外结构故事形式——四个家族成员命运的交织、人物命运曲折多舛，情节动人，场面壮观等，而且有结构层次清晰、严谨的内结构形式。各个不同的命题交叉着向读者发动进攻，逼迫读者去思考人生价值问题。它所达到的艺术高峰现在还没有人能够超过。笔者正是在研究《战争与和平》的艺术结构时，发现命题场结构复调模式的。（可见笔者的硕士论文——“《战争与和平》中的‘和平’与托尔斯泰的美学理想”。）

更详细具体的例证我们就不再列举了。人们认识了这种结构方式，应该在作品中自己去认读的。因为作者越来越认识到文本是一种曲折表达的方法，因此更加努力用其文本最终文旨，最终要表达的命题来组织作品，而不是像以前那样，是为了讲一个故事，也不管这故事反映了什么，那种仅仅注重外结构中情节引人入胜或者感人肺腑的言情或情节作品依然保持着青春活

力，但锐意创新的现代作家更注重结构让读者不易察觉的内结构聚合方式，用以表现个性命题并使命题突出。命题场是现代小说结构内化的组织形式，它是使作品散而不乱的磁力，就像在磁场中的铁屑一样，看着它们是互不相关的个体，实际上它们受着看不见的内聚力——磁力的吸引，整齐地排列着，它是准确表意的叙述核心，它会像外结构形式一样，有许多样式和变体，这要看作者的主观能动性了，他完全可以根据现有的形式，根据命题场的原理，去寻找、创作新的模式。读者也要跟得上才行啊！

* * * * *

综上所述，对话性形式分三种类型。一种是本身是双声性的，本身就含有对话性，就存在两个主体和两个不同的指向，人称和视角以及内结构中的几种形式都属于此类；一种是不完全叙述性的，要求读者进行补足；第三种是文本中的一切语句、一切结构形式。第一种和第三种不需要读者补足，只需要读者理解，第三种形式在文本中是单声的，但三种形式由于都处在作者与读者的对话性关系之中，所以，不管它们本身是否具有双声性，都具有作者与读者对话的对话性。然而，我们所说的双声现象主要指前两种对话性形式。这些双声性的对话性形式，除了我们在第三章中讨论的文本内、外结构中的对话性形式以外，还有一些更深层的，也是纯文学性的双声性对话形式以及产生这些形式的思维方式，我们将在第四章里讨论。

第 4 章

对话性的原则——思维的双声现象

想象力是自由的，却又是本身具有规律的。

——康德

在我们看到了现代小说的各种各样的对话性形式、复调形式以后，应该引起我们对一个问题的思考——这些形式产生的原因是什么？为什么这些不同时代、不同地域的作者会不约而同地使用双声，会利用人称、视角，利用不完全叙述，利用内结构来创作对话性形式？而读者又可以解读这些形式呢？

巴赫金也有意探索对话性的规律，挖掘双声现象的思维基础，他在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》的结语中曾这样说道："陀思妥耶夫斯基继承欧洲小说发展中的'对话路线'，创建了一种新的小说体裁——复调小说，本书所致力的就是阐明它的创新的特征。我们认为，复调小说的创立，不仅使长篇小说的发展，即属于小说范围的所有体裁的发展，获得了长足的进步，而且在人类艺术思维总的发展中，也是一个巨大的进步。据我们的看法，简直可以说有一种超出小说体裁范围以外的特殊的复调艺术思维。这种思维能够研究独白立场的艺术把握无法企及的人的一些方面，首先是人的思考着的意识，和人们生

活中的对话领域。”①

也就是说，巴赫金认为，使叙述形式的双声和复调现象得以产生的原因是思维的双声性，即双声的思维基础是复调思维，可遗憾的是，这复调艺术思维究竟是什么，巴赫金并没有讲。但是巴赫金把艺术思维确定为复调艺术思维已经是一个英明的论断，这是对作品进行普遍扫描以后，将目标所在范围的缩小，是对对话理论思维根源的挖掘，直指双声性的思维基础。

虽然巴赫金没有明确说明复调艺术思维究竟是什么，但他在做具体研究的时候，已经在着手捕捉复调艺术思维规律的工作了。他追根溯源，因为只有真正懂得事物的起源，才能懂得事物本质，于是，他从复调小说，追溯对话性的起源，追到了苏格拉底对话和梅尼普讽刺，从拉伯雷的笑文化追溯到狂欢节——从狂欢节的喧闹中提取狂欢精神在文化中的体现——狂欢化，认为它直接影响了陀思妥耶夫斯基所代表的现代小说的时空发展倾向。这是被称为“文化人类学楷模”的研究成果。然而，巴赫金所认为的笑文化的源头——狂欢节又是从哪来，如何来的呢？

巴赫金在《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》一书中，两次提到英国人类学家詹·乔·弗雷泽的著作《金枝》，《金枝》对狂欢节的起源做过大量材料翔实的研究。可惜他没有顺着这条线索追寻下去，而我们恰恰从《金枝》对狂欢节的研究中发现，狂欢节起源于巫术仪式，巫术仪式来源于图腾崇拜，这就是说，人类文化，包括复调小

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第363页。

说，包括笑文化，包括戏剧、神话、舞蹈、音乐、绘画等等的起源更早，起源于使狂欢精神得以发生的真正源头——图腾以及图腾的供坛下所飘逸的巫术精神。而以互渗律、接触律、相似律为本质的巫术意识，以及在长期的表意过程中衍化为艺术思维的原始思维正是叙事文本的双声现象的思维基础，正是作者与读者对话原则的来源。

1. 狂欢化与思维双声现象的起源

弗雷泽在《金枝》中给我们讲了金枝的故事：

> 在内米的圣殿里有一棵特殊的树，它的树枝是不许砍折的。只有逃亡的奴隶才被允许折断它的树枝，如果它能做到的话，就获得与祭司单独决斗的资格，若能杀死祭司，则可接替祭司的职位并获得“森林之王”（Rex Nemorensis）的称号。根据古代公众的意见，这决定命运的树枝就是“金枝”，……①

其实金枝原是一种偶尔长在橡树上的槲寄生植物，很少见，古人认为“它是由雷电所生，附着了天神的神性，又藏匿着祭司的灵魂，”② 因而是种图腾。它为后代遗传了两个系列：一个是有关它的古代习俗，后来演变为巫术仪式；另一个是对这种古代习俗来源，及金枝的作用的解释，即神话故事。神话

---

① 弗雷泽《金枝》，中国民间文艺，1987年，第4页。

② 郑凡《震撼心灵的古旋律》，四川人民出版社，1987年，第206页。

故事就有好几种。有罗马诗人维吉尔讲述的特洛伊英雄埃涅阿斯的故事，他在特洛伊失陷之后，背着父亲，领着儿子，奔走异乡，途中父亲死去，他继续颠沛流离，后来根据女神习比尔的指引，折下一节金枝，前往冥界去寻找父亲的灵魂，向他了解自己未来的命运。有阿伽门农的儿子奥列斯特的故事。奥列斯特因为父报仇，杀死了生母和她的情人埃癸斯托斯。虽经雅典娜女神判他无罪，但他由于受追捕而疯癫，这时他的保护神阿波罗指示他把阿波罗的孪生姐妹阿尔忒弥斯女神，即月神狄安娜，从异乡迎回希腊的雅典，这样他的病即可痊愈。奥列斯特来到阿尔忒弥斯女神所在的陶里斯，伙同他的姐姐伊菲革涅亚施巧计，盗回了用金枝缠绕起来的阿尔忒弥斯女神的神像，他逃到罗马，在内米湖畔建立了狄安娜神庙。还有狄安娜和维尔比厄斯的故事，这个故事的变体——阿尔忒弥斯女神和希波吕托斯的故事，以及与此相类似的阿多尼斯和维纳斯的故事。

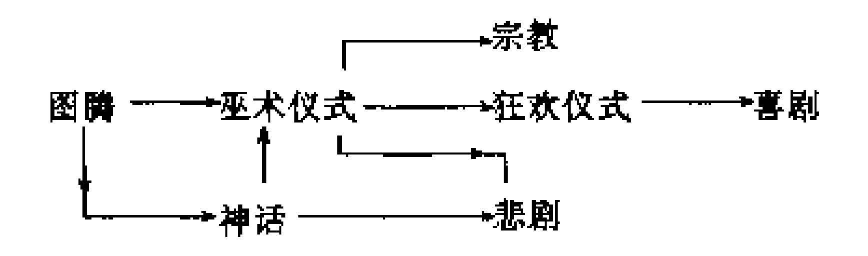
古代习俗也是各种各样的。最标准的有关金枝的习俗是狄安娜神庙中为狄安娜祭祀。即上文讲到的，任何一个逃奴只要能折取其圣殿旁圣树上的一节树枝，即金枝，就意味着他掌握了祭司的灵魂，就可以获得与这位祭司决斗的权利。而如果在决斗中他能杀死这位祭司他就可以取而代之，成为新的“森林之王”。与此相类似的古代习俗有很多。非洲也有弑君的习俗，如每年从各部落选出一人假扮为王，把他当作已故国王的化身，让他与先王的遗孀在其陵庙中同居，为王七日，然后绞杀。古巴比伦人在撒卡亚节期间也有一人假扮为王，身穿王袍，享御真王的姬妾，五日后即被剥去衣衫，鞭笞至死。这其实是国王不愿作牺牲献祭，而找奴隶代替，再后来觉得奴隶作牺牲也是在杀人，因此，改为象征性的仪式——在陶里斯祭祀

阿尔忒弥斯女神，即狄安娜时，只要在一个人的喉咙上割一个小口子就行了。可想而知，再后来就是巴赫金所说的狂欢仪式中给一个乞丐扮演的国王加冕与脱冕的游戏了，也就是说，那加冕与脱冕的嘻笑与喧闹，却原来是从血淋淋的人祭仪式的杀戮演化而来，是巴赫金的荒唐，还是历史的玩笑？——**每每约定谋杀的悲剧，却成为笑文化的始祖**！用象征性的行为代替实际的行动——用刀在脖子上拉一个口子，就使悲剧转化为喜剧。而正是这种转化使原始思维向艺术思维衍变——从原来的用行为**做事**到用行为**叙事**。巫术仪式产生的行为叙事的叙述方法至今一部分保留在宗教仪式及祈祷中——希望通过言语的作用使愿望得以实现，另一部分则保留在戏剧中。

如果我们按照金枝的指引，把神话故事与古代习俗联系起来分析的话，我们可以得到这样三个有关巴赫金狂欢理论的分析结论。

a. 第一个结论：图腾是一切文化的源头

从上面的分析可以看到，狂欢节是由巫术仪式衍变而来，而巫术仪式是由对图腾的祭祀产生的，它有这样一个衍变过程：



图腾(Totem)[①] 一词来自北美印第安人阿尔冈金部落的奥杰瓦语。它是初民标志崇拜物的一个形象化的符号，不管它是画在岩壁上也好，还是画在陶罐上也好，不管它是雕塑，还是实物，应该说，这是人类记载文化的最早的符号，是初民思维状态的化石，是一切人类文化的开端与源泉。

"图腾至少有三个种类：(1)部落图腾，即整个部落的族民皆具有相同的图腾，它们是一代一代遗传下来的。(2)性图腾，在一个种族中的所有男性或女性共同拥有的图腾，它通常只包括同一性别的人在内。(3)个人图腾，仅属于某一个人的图腾，它不再传到下一代。"[②]

我们认为，图腾首先是一种崇拜，是崇拜之情感的寄托物，随之而来的是为了保护这种崇拜而设制的一种威慑性的禁令，即禁忌(Taboo)——这是玻里尼西亚的一个字眼。"禁忌的基础是一种被禁止的行动，而这种行动的实行在潜意识里却强烈的被要求着"[③] ——不可危害图腾所指之物，否则将有杀身之祸，将有天谴的报应。正是对这种可怕的后果的恐惧，对死亡的恐惧，才维护了图腾的威严。而图腾作为一个人类文化的祖先，当然地高坐在文明之神的祭坛之上。

---

① 我们在第二章已经讲过，人类在绝大多数情况下都是以所知来判断真理的，我们现在也是以所知——人类学家们的研究成果来作我们判断、分析文学现象的标尺，作我们论证的依据的。因为我们不是人类学家，不是神话学家，也不是民俗学家，所以无法做实际的调查研究，从而获得第一手资料，我们所获得的资料只能是人类学家们著作中的例子，我们的研究也只能是以这些材料来解释文学方面的类似现象。并且我们也不想把推论的过程写得过于详细，这需要另外撰文阐述，所以在这里只说明我们的结论。

② 弗洛伊德《图腾与禁忌》，中国民间文艺出版社，1986年，第133页。

③ 同上，第49页。

图腾作为祖先的崇拜是社会伦理、社会制度的起源。它以禁忌司婚姻，它禁止近亲繁殖，弗洛伊德认为，“最早和最重要的禁制是图腾观的两个基本定律：禁止杀害图腾动物和禁止与相同图腾宗族（部落）的异性发生性关系。这些，也许是人类最早且最强烈的欲望。”[①] 有一定的配偶规则，就构成一定的社会制度，人类就再也不是完全的动物性的无分别的交配，而是有规则，有序的社会人际状态。

图腾作为祖先的崇拜也是政体的起源。由于婚姻制度的建立，禁忌在维护生身之母，之后是之父的地位之时，产生家长——一家之头领，于是产生一群人之长，酋长、族长随之发展而成，于是社会政体诞生。

同样，禁忌在维护图腾地位的时候，自然地担负起法律的职责。如果谁吃了国王或酋长的食物，他就会死掉。这一禁忌就是法令。当时初民或土人在具有图腾与禁忌的信仰以后，相信禁忌的作用，天谴的作用，就会出现自责效果。[②] 其实，这是一种心理作用，惧怕惩罚的心理，禁忌的法律职责就是靠这种心理

---

① 弗洛伊德《图腾与禁忌》，中国民间文艺出版社，1986年，第48页。

② 弗洛伊德在《图腾与禁忌》中举过这样的例子：“‘在纽西兰，有一次，一位僧王在吃完饭后将残肴留置在路旁，就在他刚走不久，一位饥饿的奴隶发现了这些剩菜，于是，他没问清楚即囫囵吞下，就在这瞬间，一位惊恐的旁观者告诉他那些食物乃系属于一位僧王的。’本来，他是一位强壮且勇敢的青年，可是‘当他听完了这致命的消息后，全身开始抽筋且胃部发生激烈的绞痛，这种症状一直延续到当天傍晚，他终于不治死亡了。’‘一位毛利族妇女在吃完某种水果以后，才被告以这种水果是来自与某个被禁忌的地方，同时，人们宣称：她将被杀死，因为她已亵渎了国王的神圣灵魂。这件事情是发生在下午，就在隔一天中午，人们发现她已经去世了。’‘有一次，一盒毛利族酋长的火绒匣就曾杀死了好几位人民；因为，当这盒遗失的火绒匣被捡到的族民利用来点燃烟斗时，他们发现了匣子的所有人，竟然便都因惊恐而吓死了。’”同上，第60页。

作用维持的，而不是像现代的法律是人为的惩罚，被惩罚的人也没有对天谴的恐惧。而禁忌的处罚本身，用伍恩特的话说，它“是人类最古老的无形的法律”[1]，因而是法律的最初的形式。

帝王在人类社会的最初阶段，也是一种祭物，一种“牺牲品”，他有许多禁忌——禁忌同陌生人交往，禁忌露出面孔，禁忌离开王宫，各种饮食禁忌等，而且在体衰或任期届满时被处死。所以，弗洛伊德说：“图腾观不但是一种宗教信仰，同时，也是一种社会结构。”[2] 帝王被处死的仪式也是一种巫术活动，我们已经知道，它后来演变为狂欢节之一种。

初民对图腾的信赖，使他们相信图腾会保佑他们，他们对图腾的祭祀的活动就是巫术仪式。人们惧怕饥饿，便祈求丰收，怕出意外，便祈求平安。巫术的目的不外乎两种：一种是积极的，即“做了某事便能诱发某事发生”；另一种是消极的，即“切勿做某事，以免有某事发生。”使用的方法也不外乎两种：“第一是‘同类相生’或果必同因；第二是‘物体一经互相接触，在中断实体接触后还会继续远距离地相互作用。’前者可之称为‘相似律’，后者可称作‘接触律’或‘触染律’。巫师根据第一个原则即‘相似律’引申出，他能够仅仅通过模仿就实现任何他想做的事；从第二个原则出发，他断定，他能通过一个物体来对另一个人施加影响，只要该物体曾被那个人接触过，不论该物体是否为该人身体之一部分。基于相似律的法术叫做‘顺势巫术’或‘模仿巫术’。基于接触律或触染律的法术叫做‘接触巫术’。”[3] 为了感情寄

---

① 弗洛伊德《图腾与禁忌》，中国民间文艺出版社，1986年，第32页。

② 同上，第134页。

③ 弗雷泽《金枝》，中国民间文艺出版社，1987年，第19页。

托、举行巫术仪式而制作图腾，就是雕塑的起源。仪式中人们奉献牺牲，载歌载舞，祭祀中的歌舞就成为音乐、舞蹈的起源。这种仪式后来也演变成狂欢节，所以，狂欢节实际上是巫术仪式的变异形式。

初民对图腾的来源的解释，是一个叙说来龙去脉的故事，是古代人以他们的认识水平对世界的奥秘的探究，现代人给这叙事的称呼就是神话。这其中包括对自然现象的解释，包括对帝王、祭司更替的解释，并且两者交错在一起，很难说得清是人间的争斗解释自然的变换，还是自然日月、季节的变换解释人间的改朝换代。所以，神话自身就带有一种类比、象征、隐喻的性质，生来就是两个主体，就带有双声性。

反过来，从神话中我们可以看到图腾的遗迹。很多神都有自己的祭祀日与祭物。比如，阿波罗神，他的别名有“狼”、“鼠”等，这是他的最初的形象，说明他原来是图腾，是保护人、畜和庄稼不受狼、鼠的危害的神。向阿波罗奉献的贡品是月桂和棕榈。阿波罗的神物是狼、海豚、鹰、鼠、蜥蜴等。他的表征物是竖琴、弓、神盾。后来他才同太阳神赫利俄斯合在一起。夏天和秋天都有祭祀他的节日。再如被称为“牛眼赫拉”的宙斯之妻，她的图腾形象显然是牛，她是自然力的女性化身，掌管五谷的丰歉。她的祭物是石榴、布谷鸟、孔雀、乌鸦。在罗马每年 3 月 1 日举行祭祀朱诺，即赫拉的活动。

因此，我们说图腾就像一个最初的原始全息细胞，在它身上一切都是混混沌沌的整体，在它的肌体中携带着所有后来的现代社会的一切基因——伦理、社会制度、法律、文学、艺术（它的形象一般是绘画或雕塑），甚至科学（至少婚姻的禁忌是科学）。它的精神实质——崇拜与恐惧（图腾）、保护与杀戮（禁忌），同类

与非同类(巫术)都搅在一起。随着时光的孕育,随着历史的滋养,它开始发育、分裂、生长,它可能先长出眼睛,头部随后又发育成熟,腿与翅膀渐渐轮廓分明,从几乎相差无几的肉团,逐渐形成了爪与翅截然不同的肢体,正如政治制度、法律、伦理从性禁忌、酋长禁忌分离出去,文学与科学从对图腾的解释中分离出去一样。所有现代文化的一切一切都起源于最初的那一个文化符号——图腾,都起源于那个全息细胞,至于这些文化在什么时期发展,哪种文化形态在哪个阶段领先,倒仅是历史的偶然。

b.第二个结论:艺术思维由原始思维转化

我们所感兴趣的是,那个孕育了人类文化的母亲——图腾,以及父亲巫术,对后来的仍然保存着有关图腾的解释——神话,的文学,留下了哪些遗传因子?即现代文学中有哪些现象与它的生身父母有关?而这些因素一直保存在文学性之中并成为文学的生命基因?

我们考察一个事物一般是从两个方面入手,一是历时性的,一是共时性的,一是看它的发展过程,一是看它的现状。对文学这个事物来说,从文化的历史发展过程看,是先有图腾,之后是对图腾及其所指动物或神的禁忌,再后为了借图腾的作用发挥其威力,才有的各种巫术。在巫术仪式中发展了文艺的各种形式。这个过程无可抹杀,无可否认,人类一直在探究世界的本质、自然的各种现象的奥秘,只不过人的认识具有"图腾→巫术→神话→宗教→科学"这样几个阶段,虽然"巫术是一种被歪曲了的自然规律的体系,也是一套谬误的指导行动的准则;它是一

种伪科学，也是一种没有成效的技艺。"[1] 但它是人类认识的一个特定的阶段，如果有人说科学诞生于巫术，说科学诞生于宗教，并不是对科学的亵渎，而是对人类认识的发展，文化水平发展阶段的承认与尊重。

在图腾到狂欢化的历史过程这个大的文化背景下，产生了有关巴赫金狂欢理论的第二个结论——文学创作及阅读的思维方式也有一个同样的历史过程，也是先有原始思维，后有神话思维，之后才有艺术思维——艺术思维来源于原始思维。而艺术思维带有原始思维的一切特点。

用文学现象的现状与原始思维方式进行比较，就会发现，由于艺术思维来源于原始思维，所以它的许多特征与原始思维相像。列维－布留尔指出过原始思维的特点："可以把原始人的思维叫做原逻辑的思维，这与叫它神秘的思维有同等权利。……它不是反逻辑的，也不是非逻辑的。我说它是原逻辑的，只是想说它不像我们的思维那样必须避免矛盾。"[2]

原始思维暨艺术思维的第一个特点是"原逻辑性"——"不是反逻辑的，也不是非逻辑的"，而"是原逻辑的"。这就是说，尽管原始思维以及在文本中的表现形式艺术思维是有矛盾的，却是有规律可循的。以前我们把文本中有矛盾的现象，所有违反形式逻辑的现象，形式逻辑无法解释的现象都归结到非理性范畴，这是从形式逻辑的角度做这个结论的。但是从另一个角度的推论使这个原有的结论值得怀疑：纯粹的非理性在话语中的效果应是交流的双方无共通性可言，不可理喻，无法沟通，而事

---

① 弗雷泽《金枝》，中国民间文艺出版社，1987 年，第 19 页。

② 列维·布留尔《原始思维》，商务印书馆，1987 年，第 71 页。

实是具有大量非理性因素的文学文本是作者与读者的对话方式，对话的双方正是通过文本达到理解和沟通的，显然，他们之间存在着除了所知与所设之外的某种共通的东西，存在着某种理性——既然大家以同样的一种方式来理解一种非理性现象的话，那么这种非理性本身就有了一种理性化的程式——它不符合形式逻辑，因而不科学，但是有程式，即有逻辑的，因为逻辑是一种程式。原逻辑不等于无逻辑，不等于非理性。而对于文学理论来讲，在没有找到这种程式的规则的时候，而把在某种程式控制下产生的现象称作非理性，是思维懒惰的托词——思维不再去寻找事物本身的规律，把理论放纵给主观印象和感觉。

也有许多学者对文学理论的研究方法不甚满意，锐意改进，希望文学理论走向科学。康德完成了一个对人类纯理性所做的彻底批判，是认识论的转向，但他仍然只把数学与数理自然科学当做“严格的科学”，卡西尔做了一个人类文化的批判，认为没有必要把自然科学的认识供在哲学祭台的中央，人文科学应该“扩大认识论”，不要把所谓非理性的东西都当成不可理解的、荒谬的东西抛了出去，而真正在哲学研究的领地找到自己的地位。我们既赞同康德的科学态度，也赞同卡西尔的观点：文学研究也应当本着一种自然科学的科学精神——以抽象思维方式追求真理、掌握自然规律以驾驭自然的科学态度，当然不是说，人文科学也要完全公式化，符号化，但文学研究如果是一门科学，就不应该停留在印象式的、禅宗玄学式的、以个人好恶为出发点的审美的主观“批评”之上，而应找出那些经得起作者、读者千百次的实践检验的规律，从而真正建立人文科学，一个与数理化具有同等地位、具有同样的科学价值及逻辑严密性，具有同样哲学品格的科学。

因此我们认为，**文学是有理性的，同时这种理性有别于现有的形式逻辑。**

我们在第二章里就已经陈述过——以文本为媒介的文学的审美鉴赏与其它艺术种类相比，有其特殊性：其它艺术在创作时也有理性参与，但在审美鉴赏时，可直接进入审美状态——有眼睛就可以看到色彩、形体，有耳朵就可以听到乐曲，可在阅读文本之前，是什么也看不到，听不到的，**没有办法直接进入审美鉴赏**。因此，从这一点来说，文学作为一种文化现象，也只能是有理表达的产物，因而，**任何进入文学文本的东西都是有理性的，尽管它能够表达生活中的非理性现象**。它是有其自身规律可循的，一种以多义曲折表达方式所表现的理性思维。

文学的有理性表现在这样两个方面：思维方式和表达方式。有关表达方式，我们在引言和第二章中已经阐述过，文学的表达方式是多义曲折地叙事，与单义直接叙事不同，如果用单义直接表达方式的规则来要求多义曲折表达，必然会得出文学是以直觉思维，用形象表达的一种叙述形式的结论。而表达方式是受思维方式的支配和作用的，文学创作及阅读的思维方式是原逻辑的艺术思维，所以，在所谓非理性中起作用的，其实是艺术思维本身的规律——艺术思维是“超出小说体裁范围的特殊的”思维形式，艺术思维的规律，应该是想象力的规律（比复调艺术思维更带普遍性），而思维的规律应该是一种逻辑，因为规律是事物运动的必然程式，逻辑是对这种程式的描写，所以我们把想象力的规律，原始思维、艺术思维的规律在文学中的表现形式称为——艺术逻辑。这是艺术自已的规律，不能用自然科学的规律来代替，也不能用自然科学的法则来要求，对艺术逻辑的研究使**艺术理论走向理性的研究，走向理论思维螺旋发展的更高一层**

的阶梯。否认艺术逻辑，等于把作家的思维劳动称作非理性的胡言乱语，等于说读者只能自行发挥想象胡乱解释作品。所以，艺术逻辑首先是作者与读者对话必不可少的共通性的前提，是对话性的基本原则。如果没有艺术逻辑，作家无法构思，读者无法理解作品，无法填补作者留下的空白——对话性形式，无法与作者对话。其次，艺术逻辑是艺术形式产生的必然原因，我们了解了艺术逻辑，对文本中的现象就会有更深刻的理解。

但是在没有对艺术逻辑进行逻辑学方面的分析和阐述之前来谈论艺术逻辑，会使读者有一种空中楼阁的感觉，并且会感到有些费解，十分抱歉——由于本文的题目所限，从逻辑学角度的对形式逻辑的批判和对艺术逻辑的论证，我们只好在另外一本专著《叙事艺术逻辑引论》中去做，在这里我们只能把艺术逻辑作为对话性原则，讨论它在对话中所起的作用，以及由于艺术逻辑本身的矛盾性所带来的大量的双声现象，即不是讨论语言层次中的双声现象，而是思维的双声现象，它作为对话性原则存在于文本之中，存在于作者与读者之间。

c.第三个结论：原始－艺术思维是双声性的思维基础

原始思维的第二个特点，是不避免矛盾。我们在研究中确实发现，**图腾是一个矛盾体**——图腾的形象，如阿波罗神，或是狼，或是人，在其概念中，他既是狼，也是人，也是太阳。图腾的职责有正反两方面：太阳神赫利俄斯掌管眼睛，可以使人失明，也可以使人复明；赫拉掌管五谷，既可以使之丰收，也可以使之歉收；人们对图腾既崇拜，又恐惧又憎恨，如对阿波罗－狼的态

度显然是既恨又怕，不得不敬。**禁忌是一个矛盾体**——“它代表了两种不同方面的意义。首先，是‘崇高的’，‘神圣的’，另一方面，则是‘神秘的’，‘危险的’，‘禁止的’，‘不洁的’。”[①] 禁忌是被禁止的行动，但这行动的实行“在潜意识里却强烈的被要求着”，反过来说，也正是因为有强烈的要求，所以被禁止。**巫术也是个矛盾体**——为使玉蜀黍获得丰收，先要吃希库里，因为土人认为玉蜀黍与希库里是一个东西，吃掉希库里等于吃掉玉蜀黍，这种互渗律指导下的巫术是吃掉了反而长出来了，在怕被狼吃的时候，要给它先吃——贡品，吃饱了贡品就不吃人了。**巫术仪式也是个矛盾体**——奴隶在与原来的祭司，即国王，决斗的时候，他赢，就会荣登万人之上的宝座；输，就会落入万人之下的死牢。

因此，在原始思维的襁褓中长大的艺术思维，也同样不避讳矛盾，反而把矛盾合为一身，来有意制造矛盾，从而组织矛盾，利用矛盾，达到表意的目的。这种矛盾的两极合为一身的现象在文学作品中比比皆是，以致刘再复先生认为这是“性格组合”，是纯粹人为的文学现象，是纯写作方法，其实它是有极深的思维的根源的。巴赫金注意到了这种两极组合的文学现象的深厚的文化历史背景，因而把具有历史文化蕴涵的文学现象称为狂欢化，他看到“狂欢体形象的结构特点：

这种形象力图在自身中能包括事物形成中的两极、或对照事物中的双方，并且把它们结合起来，如诞生—死亡、少年—老年、上—下、正面—背面、夸赞—斥骂、肯定—否定、悲剧性—喜剧性，如此等等。而且，这种二合一的形象，依据纸牌上人头像的原则，上一端要反映在下一端。这一

---

① 弗洛伊德《图腾与禁忌》，中国民间文艺，1986年，第31页。

点可以表述如下：两个对立面走到一起，互相对望，互相反映在对方眼里，互相熟悉，互相理解。"①

他除了发现两极合为一体的矛盾性以外，还发现了这种矛盾性实际上是双声性，即对话性。而且这里的双声性不仅是具有双重指向的语言层次的双声语，而是一切两极的聚合，是对话性在文本中所显示的形式的概念，包括人生自然的两极"诞生—死亡、少年—老年"；形式的两极"上—下、正面—背面"；说者态度的矛盾性"夸赞—斥骂、肯定—否定"；作品性质或作者态度的矛盾性"悲剧性—喜剧性"等等。狂欢体的特点表现了鲜明的复调艺术思维的特征。

由此我们也得出有关巴赫金狂欢理论的第三个结论：原始－艺术思维是文本中各种双声现象的思维基础。下面我们就来做具体的论证。

2. 思维双声现象的几种表现形式

a. 形象－概念蕴涵中的双声现象

文学是语言的艺术，是曲折叙事的艺术。叙事首先需要有概念，才能使思维有所寄托。建筑语言的砖石是语词概念，作为建筑文学文本的砖石的概念比语词概念要大，它是语词塑造的人物形象，是语词所描述的事物、事件。它们除了本身的含义以外，还有超出自身范围的艺术逻辑的含义。

① 巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，三联书店，1992年版，第246页。

(1)同类概念的集合

以形象代表同类概念的集合显然比抽象概念的产生要早。古人最初只会以形象表示概念。对于可见物,山、水、树、兽、风、雨、雷、电,古人除了相信它们有灵魂以外,还相信它们会像人类一样,有个首领,有个“之最”予以统辖,于是冠之这个“之最”以神的称号。最高的山——奥林卑斯山上住着诸神,最大的水里住着司水之神——海神。无法想象山神住在小土包上,海神住在水洼里。对于抽象的事物不会抽象,就用拟人的办法,用形象代表不可见的事物——智慧女神、欢乐女神、复仇女神、嫉妒女神就表示情感与抽象思维。某种情感有了人物作具体形象以后,这种情感或性格就被一个人所代表,所司管,这个人,即神,是他所代表的情感或性格中最出色的,表现的特征是最鲜明的,如雅典娜司智慧,她从宙斯的头脑中生出,她有着父亲宙斯的威力,有着母亲墨提斯的智慧,她给人们传授了纺纱、织布、造车、造船、冶金、铸铁、制鞋、雕刻等各种技艺。就凭这些,金苹果——“之最”的象征,理应非她莫属,智慧在她身上,就成为典型性格。因此,后来的文学作品中出现的所谓典型性格其实是抽象神的遗风。因为在具有典型性格的人物身上,除了某一种性格以外,其他性格因素几乎不存在,这个人物就是这种性格的形象的解释,就是某一抽象概念的集合。《神曲》是抽象神向人间的典型性格转化过程中的一座丰碑——在《神曲》中已经不是神,而是人在原来神所在的地方——地狱和天堂,代表某一种性格或情感了,虽然他们遭受着人在人间犯罪,进入神界后所应得的刑罚的煎熬,但却代替了神的职能。葛朗台已是以一个人来作日常生活中某种性格的代表了,或者说是人性中具有吝啬特

征的同类的集合。他的性格中除了吝啬以外，别无它物，他的一生除了玩命地工作，拼命地挣钱，舍命地守着钱过紧日子以外，他的生活毫无意义，他的生命也毫无价值。他的吝啬可以用作典故，对具有类似行为的人进行指向——“瞧这人多葛朗台！”

同类的集合，我们一般把它叫做人物类型，或叫典型。典型这个术语在我国的文学批评中是见得最多的了。恩格斯讲的典型，包括典型环境，应该是由两个方面的因素组成的：一个是社会指向性，即作家是否能够认识生活的本质；二是艺术塑型性，即作家是否能以自己创造的形象准确地指出这种生活的本质或自己对生活的认识。社会指向性是需要的，应该是文本最终文旨来完成这个指向，但我们知道，认识性符号不可能≈客观事物本质，只能≈认识水平，作家的认识水平受时代的局限，顶多能够达到当时代的最高水平，要求作者一定达到认识生活本质的思想水平，显然是过于苛求了。而且文学作品就是表现作者个性命题的场所，不是集中他人命题，博采众家之长的教科书。并且社会指向性是属于文本内容方面的信息，不应该与艺术手法混为一谈。如果说社会指向性的实现要依靠艺术手段，因而它本身也携带艺术性的话，那就是符合象征、合目的性的要求，而这一点要到推理时才能看出来。艺术塑型性则是我们下文要讨论的，它是使典型具有文学性的技术关键。

首先要区分科学与文学在典型概念上内涵的不同。科学所说的典型，要求事物满足它的全部标准条件，如典型的条件是ABCD，某件事物只表现出AB，或CD，就不是典型现象。在元素周期表上，氧的原子量是15.999，原子量大或小一点，就不是氧了，而是别的元素了。再举一个简单的例子。感冒的症状有发烧、打喷嚏、咳嗽、头痛、嗓子痛等，所有的症状都具备，医生会

说，这是典型的感冒。如果光打喷嚏，可能是偶然的，也可能是过敏性鼻炎；如果光发烧，未必是感冒，可能是别的炎症引起的。我们虽然不是大夫，可是生活常识一般人都懂。然而，科学典型进入文学就不够典型。文学的描写的对象是活生生的人，人不像同类原子，每个都相同，人是各个不同。文学典型何以作为同类的集合，获得可以指向他人的同类现象的指向性呢？典型如不能包容他人的状况，就无法对他人进行指向，也就不能算是典型，只有达到了极限，才可包容所有其他人的状况——从大的角度讲，十包容九，六就不能包容九，九以下都不能包容九，只有十可以概括九，六就无法概括九。从小的角度讲，六比九更接近一，而一最小，它比其它数字更能代表小这个概念。“一”与“十”就是数字“一→十”的两个极限，分别代表“大”和“小”。

别林斯基所说的“挑水的人”就是把科学典型的概念直接用到文学上的例子。这是以一般为内涵的典型，任何人在挑水的时候都这样，这只是一种叙述，只是叙述读者常见的序列，不能用它作为典故来指向现实，因此不是文学典型。挑水要像李连杰那样，不用担子，两臂伸直作担子拎水，才叫做文学中的“挑水的人”，也是黑格尔说的“这个”，与众不同，是同类中的特殊，是同类中的一个特指。典型也不是各方面的综合，这种综合论也是科学典型的一个翻版。大卫的塑像是英俊青年的典型，不是因为他综合了其他人身上的特点，而是因为他超出常人头与身体“一比七”的比例，用的是“一比八”的比例，现代服装设计师所画的模特，头与身体的比例有时达到“一比十几”，所以才能造成一个身体修长的效果。鲁迅在理论上说，他的人物是各个特殊凑成一个一般，但在创作中，阿Q与祥林嫂决不是一般，而是一个特殊，是某一特征的“最”充分的表现。难道每个读骑士小说

的人都像堂吉诃德吗？当然不是，也许有人想学着做骑士，但决不会达到更不要说超过堂吉诃德的疯狂。所以，只有一群人之最，或者在某一项上达到极限的人，才能代表一群或一类人——一个"之最"就包括了他之下的所有同类，如在一个阶层中，穷人中最苦的一个人，能代表穷人，富人中最富的一个人，能代表富人。当然，文学作品中的最穷与最富是相对于进入文本的一群人而言的，可能远远不是世界上实际生活中最穷与最富的。对"之最"的判断，要参照所知，即文本中的之最要超过所知现实中的最高水平。并且要尊重文本的所设，设定他是最穷的，就要表现他的穷在哪一点上达到极限。《悲惨世界》中的芳丁，穷到卖身不说，连牙齿、头发都卖了。杨白劳穷到把女儿卖了，能有的仅是一根红头绳、两斤白面。因而只有用夸张、变形或用情节、结局等手段，使所塑造的人物超出同类，超出一般，达到某种极限，才是典型，否则，人物仅仅具有某方面的特征而已。如在一群人之中，最瘦的一个，超出所知中最瘦限度，是瘦的典型，而比较瘦的，一般常见的，仅具有瘦的特征。

极限是个数学分析的基本概念。其涵义为：如果变量 X 按照某一规律变化，终于无限地接近一个常数 C，则称 C 为 X 的"极限"，记作 $\lim X = C$，或 $X \to C$。例如，当圆内接正多边形的边数无限增加时，其面积的极限等于圆面积。我们把它简化为"方→圆"或"方为圆"。

极限在文学中的涵义与数学的概念有些不同，一般有三种表现形态：一是达到极限，成为"之最"；二是达到极限，走向事物的反面，即物极必反；三是超越极限，使"方为圆"——变态与变形。第一种极限的表现形态在同类概念的集合中表现最为充分，第二种在序列述理的过程中发挥作用，第三种中的变形主要

表现在非同类概念的集合中。后两种形态是“之最”的变体，是达到极限的方法。

文本所写的极限在两个不同的范围会表现出不同的极限度：在不可能的世界极限表现为无穷大或无穷小。要么大，可怕的巨人，无垠的天宫，如来的巨掌；要么小，小人国里的小人们，拇指姑娘，葫芦娃娃。在可能的世界则表现为最大或最小。从人物所在的阶层看，最大表现为帝王、英雄、才子佳人，最小表现为奴隶、乞丐、囚犯。而这样的不相容的两极却在神话和巫术仪式中被融为一体。

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中所说的更替精神，也就是在《弗郎索瓦·拉伯雷的创作及中世纪和文艺复兴的民间文化》中所说的“双重性——在一种或另一种形式中给定（或暗示）了两极的更替——是旧也是新，是死又是生，是变形的开始也即结束。”[①] 都是极限的两极融于一身的表现，是思维的双声性所致。狂欢节中一个奴隶可以为王一日，意味着，一个人能经历万人之上与万人之下的感觉，对于这种感觉，在文学中有各种各样的描写。一方面是身份的对比——王子与贫儿、王子与灰姑娘，以及身份与精神的对比——伊索寓言是一个奴隶所讲述的伟大的思想，杀富济贫是善良的强盗所为，《皇帝的新装》是乞丐的聪明与皇帝的蠢笨的表现。另一方面人生的两极位于一身——沦为乞丐的李尔王，成为百万富翁的梅西金公爵。在人生两极的跌荡之中，他们经历了万人之上与万人之下的感觉及生活，所以这种人在文学作品中比单独一种性格，单独一个极限涵

① 巴赫金《弗郎索瓦·拉伯雷的创作及中世纪和文艺复兴的民间文化》，莫斯科，文学艺术出版社，1990年版，第31页。

盖面更大，更典型。而且，事件或序列上的两极——最大的事，生、死、国家的事、民族的事、人类的事；以及最小的事，捡起一张纸、掉了一个钮扣、打了一个喷嚏，会造成两种不同的感觉——最大的事造成伟大、崇高感，最小的事造成渺小、荒诞感。而事件或是序列、身份与精神感觉的反差与对比，形成文本不同的风格。大人物做大事，小人物做小事，都会被认为是理所当然，但大人物做小事会产生荒诞感——一个学者要捡起一张人家丢弃的破纸，并由于没能如愿，而感到失去了自由(《厌恶》)，荒诞已极；小人物做大事，如果成功会增加成功的自豪，如果失败会增加悲剧感。卡通片《猫与鼠》赢得了广大的观众，从逆反心理的角度解释，观众一般都处于小人物的地位，所以小人物胜，大人物败，会使众多的小人物们大为开心，使平时不能满足的愿望得以满足；从艺术手段的角度解释，作者使用的是极限律：越小的东西能够战胜越大的东西，特别是能战胜不可能战胜的天敌，战胜在人们的概念中像老鼠见了猫会吓得跑不动的这种天敌，它的力量就会越大，是对不可能超越的极限的突破。而原来概念中大的，强有力的猫，却没有比它小的，本应是它口中餐的老鼠有力，就会显得比一个被猫当然地抓住的小老鼠更小，更无力。在对比的反差中，两者都突破了极限。这时的猫和鼠就不是普通的猫和鼠，而是一个聪明伶俐，并且胆大包天的小老鼠和一个总是自作聪明反被戏弄的笨猫托姆，是艺术的典型。所以，具有伟大思想的小人物并不是陀思妥耶夫斯基的发明，而是从巫术仪式、神话时代就产生并逐步形成的艺术规律——要想使某种概念成为艺术典型就要使用极限律，而两极的集合所体现的双声性是极限登峰造极的一种形式。欧洲人民从狂欢节中汲取文化遗产的精华，使它成为现代的叙事方法以表现当代的思想。

在同一个层次，同一种类型的人物会同样成为典型，是因为他们以不同的方式达到了极限。小人物中的“小公务员”的形象许多作家都写过。普希金的《驿站长》中的萨姆松·维林失掉了他一生中最大的希望——他的女儿杜尼雅，果戈理的《外套》中的小公务员失掉了他用一生积蓄买到的外套，这是他的最大的愿望，最大的愿望却这样小——一件外套，对比之中更显出最大的渺小与可怜，更有甚者，他竟为此而疯癫至死。陀思妥耶夫斯基《穷人》里的杰付什金在大人物面前掉了一个扣子，契诃夫的一个小公务员在大人物身后打了一个喷嚏，都深感不安，以致后者忧郁至死(《一个小公务员之死》)。他们都以自己的方式突破了最小的极限。

同样的社会背景，同样的“典型环境”中，会有典型与非典型的一般人物之分，关键也在于人物是否达到极限。首先应该澄清典型环境这个概念。判断文本所写是否达到典型环境的要求，不是靠所知，而是靠所设，即所设是否合目的性——是否能够达到表现人物性格的要求，是否能够提供产生人物行为心理、动机的可能条件，才叫做典型环境。如俄国的国内战争是个典型环境，许多人参战，几乎所有的哥萨克都参战了，其中许多人在战争中摇摆，一会儿参加红军打白军，一会儿参加白军打红军。但在肖洛霍夫的《静静的顿河》的所有哥萨克中，葛利高利最典型，因为他是个出类拔萃者，在战争中最英勇，政治上摇摆的幅度最大，次数最多，维持到最后，他当过白军的师长，也做过红军的团长，他在政治上有自己的选择，他有过糊涂的时候，也有迫不得已的时候，他被历史和时代推着走，在阶级、政治斗争的漩涡里沉浮，与整个哥萨克同命运。另外他的爱情生活又与其他的哥萨克不同——他非常热爱他的阿克西妮娅，虽然也是

婚外恋，却在对性生活很随便的哥萨克中显得很特别。所以他的与众不同，他的特殊，他所达到的可能的极限，使他充分表现了哥萨克的性格，使他成为哥萨克的典型。作者在他身上实现了最终文旨的指向。

人们所说的描写“非英雄”、“中间人物”、“普通人”并非避开了极限的两端，而取一个非极限。从绝对意义上讲，非极限本身是另外一种极限，而且人物行为是否达到极限，是跟与他同类的人物相比的，在他所处的档次之中，他是一个之最。拉斯柯尔尼科夫是个普通的大学生，他突破了一个极限——杀了人。这个极限倒不是指他在大学生中变成最糟的一类，他的本质并不坏，而是指在他所信奉的后来被称作“超人哲学”的时候，别人没有达到他所信奉的程度——以这种哲学去生活、行动，以致去杀人。所以，拉斯柯尔尼科夫是“超人哲学”信徒的典型，同时也是大学生走上犯罪道路的典型。

现实生活中也有非常典型的人物可以用来指涉同类人物或现象，比如陈景润，无论他所达到的科学研究的水平，还是他的钻研精神都是我们所知中之最，因此他可以作为一个典型来解释、代表有类似情况的人，“他是陈景润式的人物”。

极限的第二种形态是“物极必反”。表现在述理过程中是“乐极生悲”、“否极泰来”，表现在情感中是双重情感：爱得深，恨得深，爱得深会杀掉所爱的人，奥赛罗杀妻，罗戈任杀了菲利波夫娜，阿列哥杀了他的吉普赛妻子，除了嫉妒或自私以外，还表明情感所达到的极限。表现在形象上，在表与里的两极中，或者是形象丑陋，但人品极好，或者是外貌超群，但品质恶劣，我们以前都把它当作简单的对比，实际上是人品好或人品坏达到极限的表现。表现在性格上，是双重性格的分裂。《女仆》中的两个

女仆非常恨她们的女主人，在女主人出门后，她们一个扮作仆人，一个扮作主人，以表现她们平时的关系，发泄对主人的仇恨。扮作仆人的女仆端来毒药要主人喝，扮作主人的女仆真的喝了下去！因为这时在她身上是双重身份——她意识到自己现在所处的主人的地位，却怀着仆人的心理，她盼望女主人喝下毒药，她以仆人的意志让主人这样做，她替主人这样做了。

还有一种极限是变态。一是形象上的变态，是变形的一种，像《鼻子》里追求名利的思想变成一个鼻子在街上走，资本主义变成一条鳄鱼吞吃俄国人，是抽象变具象。一是精神上的变态，像罗戈任杀菲利波夫娜，《纪念艾米莉的玫瑰》里艾米莉杀她丈夫，《七个女人》里吉尔贝爱莱娅，为了不使她变成老太婆，就把她掐死了。《沉默的羔羊》里一个男人想做女人——性变态，医生不允许，他就开始杀女人。现代小说里以变态表示极限的例子太多了。

使用极限律很容易产生模式。因为作者自觉不自觉地在使用极限律的时候，必然地会选择处于两极的人作为他的主人公，他的概念的代表，如最大，选用国王，最小，选用乞丐，男主人公是英雄，女主人公是美女，所以模式是必然的，尽管他想打破以往的模式，但总是走到原有的俗套里面去，原因就在这里。因而在使用极限律的时候，要从主人公突破极限的方式、方法上给处于俗套中的人物以独立的特色，否则很容易雷同。

在同类概念的集合中，如果极限的两极分别由两个人物担当，那么这个概念是分离性的，人物之间的关系是巴赫金所说的对位；如果极限的两极聚于一身，这个概念就是集合性的，是双声性的，是巴赫金所说的扑克牌式的狂欢体形象。

(2)非同类概念的集合

所谓非同类概念的集合，是指两个以上不同种类的事物合为一个事物或一个事物变成另一个事物从而表达一个新的概念的现象，是我们平时所说的变形。变形的现象，从古至今普遍存在于文本之中。我们先来看变形的变化形态，再来看变化的本质，以及古今变形在观念上的差异。

变形的形式有两种，一是自身变化，二是合二为一。

自身变化的形式又分四种情况：第一种是一物与另一物同一。比如，阿波罗是太阳（物），又是一个体魄健壮的美男子（人）。第二种是从一物变为另一物。比如，达佛涅从一个美丽的少女（人），变成一棵月桂树（植物），从此不可还原。第三种是自身有魔法可任意改变。宙斯可千变万化，一会儿是金雨，一会儿是天鹅，一会儿是雄鹰。孙悟空也会八九七十二变。第四种是受了魔法或喝了药水以后变形，喝解药之后再变回来。鲁齐乌斯喝错了药水变成驴子，受女神指点变为人形。尼尔斯受了魔法由大变小，解除魔法后由小变大。（另外还有一种，是俄国形式主义所说的变形，即陌生化手法，那是夸张的一种说法，不属于本文讨论的范围）。合二为一，从字面上也看得出，是指两种事物合为一体：斯芬克斯——狮身人面兽、牛头怪弥诺陶洛斯、马人福洛斯和客戎、美人鱼。

世界文学中以《变形记》命名的作品就有好几本，最著名的有奥维德、阿普列尤斯、卡夫卡的三本，其变化的形式与内涵各异。三个《变形记》互不搭界，却分别处于变形艺术手法发展的三个不同的历史时期，代表三种不同的思维方式及三种不同的变形的模式。第一种变形是原始思维所致，叙述人类对大自然

的解释;第二种变形已经开始从原始思维向艺术思维转化,变形已成为结构手段;第三种变形是艺术思维所致,表现事物的内在的抽象本质。三个时期的变形都具有双声性,只是它们的形式不同,程度不同。

最早的是奥维德的《变形记》(公元前2-8年左右)。他开宗明义解释变形的意义:

> 我心里想要说的是**形象如何变成新事物**的事,天神啊,这些变化原是你们所促成的,所以请你们启发我去说,让我把这支歌儿绵绵不断从开天辟地一直唱到今天。[①]

奥维德的这段开场白有两个重要信息:

一个信息是他讲的故事都是一事物由于某种原因变成另一事物的过程。确实如此,变形是全书二百多个故事的基本序列,它是某个原因的结局,不是对某一事物的具体判断,所以它不是一个内结构因素,不是命题,是个外结构手段,是同情节系故事的组合。书中变形的种类很全:有自身变形,处女变树,乡人变蛙,欧罗巴先变为小牛,后变为土地;也有合二为一的变形,墨杜萨是蛇发女——人的形象,蛇是头发;珀伽索斯是飞马——马的躯体,鸟的翅膀。

另一个信息是奥维德所在的时代还在相信神的存在,他相信事物的一切变化都是天神操纵的,所以杨周翰先生讲,奥维德的哲学思想是混乱的[②],是有情可原的。可是在我们懂得了变形的本质以后,就会看出杨先生的评论:"变形的哲学基础就是

---

① 奥维德《变形记》,人民文学出版社,1984年,第1页。

② 同上,译本序,第12页。

罗马哲学家鲁克莱提乌斯朴素的唯物思想：一切都在变异"[1]，并不完全正确。因为奥维德时代的变形是处于原始思维状态下的变形，是由于初民对许多自然现象无法解释，只能用想象代替的结果，还达不到哲学境界的高度。他们确实认为变形的动力来自自然力，来自神力，可以有各种各样的变化。但具体的变形的本质，在我们现代人看来是想象的方式，是列维·布留尔所指出的原始思维的互渗律在文本中的表现形态。他发现，"玉蜀黍、鹿和'希库里'（神圣的植物）在某种意义上对回乔尔人来说都是同一个东西。"这种同一，初看起来似乎根本无法解释。为了使它易于理解，鲁蒙霍尔茨以实用的观点解释了它："玉蜀黍是鹿（作为一种食物），希库里是鹿（作为一种食物），最后，玉蜀黍是希库里……就它们是食物而言，所以它们被看成是同一的东西。"[2] 如果按照形式逻辑的方法把回乔尔人的思维抽象为公式的话，应该是——

原始思维程式	公式形式	形式逻辑公式
玉蜀黍是鹿	A＝B	A＝B
希库里是鹿	C＝B	C＝B
∴玉蜀黍是希库里	∴A＝C	∴A＝C

我们看到，原始思维的程式与形式逻辑是一模一样的，为什么得出的结论会不同呢？原因在于有两个大前提与形式逻辑不同：一是分类方法不同。原始思维以食物为分类原则；现代逻辑思

① 奥维德《变形记》，人民文学出版社，1984年，译本序，第5页。

② 列维·布留尔《原始思维》，商务印书馆，1987年，第116页。

维不是以事物的作用分类——这三者都是可食之物，而是以事物的本质分类，玉蜀黍、希库里是植物，鹿是动物，不可同日而语。二是事物发展的范围不同。“在印第安人的观念中，玉蜀黍就是鹿，按照回乔尔人的神话，玉蜀黍曾经是鹿。”“对回乔尔人来说，玉蜀黍、鹿、希库里被彼此联系得这样密切，以致回乔尔人认为喝了鹿肉汤和吃了希库里以后会产生同样的效果——使玉蜀黍获得丰收。所以他们在垦地以前，在开始日常工作以前先要吃希库里。”① 也就是说，原始思维认为，事物可以由互渗达到互变，而不需要巫术仪式。现代思维认为，同类事物有发展的不同阶段，卵、虫、蛹、蝶是蝶的四种不同生长期；冰、水、水蒸气是水的三种不同形态。同一事物可以遵循其发展规律，不可逆地变化(指动、植物)，非同类不能互变。所以列维·布留尔指出：“在原始民族那里，分类的原则主要奠基于神秘的互渗，而把最触目的客观属性撇在一边。”② 但我们对他的另一个结论：由于“表象的范围不是同类的，因此，对概念的真正逻辑的概括和逻辑的运算就成为达不到的东西了”③ 却不能苟同。因为他后面这句话违背了他对整个原始思维的观点——原始思维是具有原逻辑的，他这里所说的“对概念的真正逻辑的概括和逻辑的运算”实际上指的是形式逻辑的概括和运算，并非原逻辑的概括和运算，原逻辑有它自己的规律：如果原始概念不能概括，不能运算的话，就称不上思维。如果我们把现代思维的形式逻辑的分类方法称为有理分类的话，原始思维的分类方法，由于不遵守现

---

① 列维·布留尔《原始思维》，商务印书馆，1987年，第117页。

② 同上，第170页。

③ 同上，第121页。

代逻辑的分类法，为了区分而应该称为无理分类。无理分类在文本中的表现形态就是变形。无理分类是原始思维在艺术思维中保留的思维程式。所以，我们称它作**无理分类律**。于是，可以反过来说，**变形是受无理分类律支配的艺术表意方式**。

在奥维德时代人们相信神的存在，相信万物有灵，相信事物自身会互变互渗，上述的任何一种原因都会使事物变形。因此变化的形式多种多样，令现代人无法想象，羡慕不已。这些变化也具有非常强的艺术魅力，虽然它不是作者有自觉意识的创造。

阿斯图里亚斯的《玉米人》却是作家有意识地按照人类学家的研究成果，模拟原始人的思维创作的。我们上文说过，《玉米人》有一半是以"特贡娜"命题场为结构的，还有一半是玉米人的故事，而联结这两个部分的是"玛丽娅·特贡娜"的意象。在第一章里作者叙述了加斯巴尔·伊龙的故事，他的妻子也是一个特贡娜，她背着伊龙的儿子逃走了，加斯巴尔也去找过她，据说，她变成了特贡山上的一块大石头，这石头藏着雨神玛丽娅的灵魂。

> 雨神玛丽娅就是彼欧霍莎·格朗德(加斯巴尔的妻子)，在加斯巴尔·伊龙的宿营地举行的最后那次晚宴上，她逃跑了，一溜烟似地逃跑了，逃脱了死神的魔掌！她背着"无敌勇士"加斯巴尔的儿子逃到这里，在天地之间僵住不动了！玛丽娅就是雨神！彼欧霍莎·格朗德就是雨神！她身体轻飘飘的好似行云，甩动着浓黑的长发，**她背上背的是伊龙大地的主人加斯巴尔·伊龙的儿子，她背上背的是伊龙大地的玉米**。[①]

---

① 阿斯图里亚斯《玉米人》，漓江出版社，1987年，第353页。

本来是一个普通的妻子离家出走的故事，但作者把它升华为象征性的意象——特贡娜·特贡峰上的玛丽娅·特贡石，“玛丽娅·特贡娜”，她一半是雨神玛丽娅，一半是离家出走的农妇特贡娜，把小说中的两个故事的精神实质合为一体。而这个意象由加斯巴尔·伊龙的妻子彼欧霍莎·格朗德（人）、玛丽娅石（物）、雨神玛丽娅（雨）互渗互变，综合组成。它是雨神图腾——没有大地作父，雨水为母，是不会有儿子玉米的，更不会有种玉米、靠玉米为生，崇拜雨神为图腾的玉米人。玛丽娅·特贡娜是玉米人的保护神，是玉米人的纳华尔（Nahualismo）意即保护某人的动物，纳华尔主义或纳瓦主义，可以说是印第安人“二元观”的典型表现，印第安人自身可以变化成保护自己的动物，即与自己的图腾互变。巫师库兰德罗与七戒梅花鹿，邮差尼丘·阿吉诺与野狼，戈约·伊克与负鼠，萤火法师与萤火虫在印第安人眼里都可以互变。然而作者一边描写印第安人视角中的事物，一边揭示这种视角的不科学性，可笑性——都是土人的一种误会、错觉或臆想，作者就在用原始思维方式结构作品的同时，与他们的认识保持了一定的距离，于是作者与主人公之间就是一种对话关系，单从这一点讲，作品也是双声性的。而现代仿原始思维的作品与自然流露出来的原始思维方式的古代神话的一个根本区别，就在于古代神话的作者完全相信他所说的真实性，相信阿波罗神的存在，他的威力，他与狼，与太阳的互换，而现代作家则根本不相信他所描写的“神话”，就在于在作者与主人公的关系中，古代作品是单声性的，而现代作品是双声性的，对话性的——在主人公虔诚的信仰中能听到作者揶揄的笑声。

古代变形的本质是一种抽象事物的具象化。在古代变形中，变形的种类最多，每一种变形都有自己的特点。那时，人们

尚处在原始思维状态，文化仅仅到刚从图腾的解释转变为神话的程度，变形的形象也刚从图腾转化为神，神本身的双声性非常强，比如阿波罗，它又是狼，又是鼠，又跟它新的形象太阳神合在一起，不仅是双声，甚至是多声性的。渐渐人们接受了他的太阳神的形象，他的其他的变形形象仅存在于他的绰号中，他的贡品中，或者某些特征中，如赫拉的牛眼，在文本中，作者往往不去强调这些双声性，而仅使用神的拟人的形象——他是一个强壮的青年的形象，在关键时刻会显现出太阳的威力——会发出强烈的光芒，能射出死亡之箭，造成一场大瘟疫（《伊利亚特》），在阿波罗与达佛涅的故事中，由于他的形象是青年，以致使故事的本意——太阳追逐霞光变成了隐喻，而转意——青年男女的恋爱追逐，倒成了直意，或者说是征体突出而掩盖了本体。双声性渐渐变弱。

从一物到另一物的变形，在变形以前和变形以后各是一种物体，这是两个不同的主体融于一身，应该具有双声性，但双声的强弱程度不同。有的变形以前和变形以后的形象没有相像之处，是由于某个中间环节互渗过去的，比如打算把酒神当奴隶卖掉的海盗，被狄俄倪索斯的神力吓坏了，纷纷跳入海中，都变成了海豚。海盗与海豚没有必然联系，毫无相像之处，他们的一个共同之处是“在水中游”，而且在水中游的海洋生物很多，选择了海豚纯属偶然，海盗应该变成鲨鱼才对。所以，这种变形没有形象上的双声性，只有述理的任意因果性。有的在变化前就显露出变形后的特征。回声女神厄科在她变形前就有变形后的“回声”的特点——她总是重复别人的话，但她变形以后，只剩下特点，而消失了形象，所以双声性仍然不强。有的变形后才显出变形前应有的特征。比如太阳神之子法厄同由一个青年变成了火

山，他在变化前，只表现了青年的性质和性格，他变形后的火山跟他父亲太阳倒是有一点联系，他本来是可以做太阳的，只因为没听父亲的话，驾驭不了太阳车，从天上掉下来，成为一个仅有一点余热的火山。他变成火山后，青年法厄同不复存在。他原来的形象（青年）与后来的形象（火山）没有丝毫相像之处，而且在青年的身上没有火山的特点，火山更不可能有青年的特点，只是从他的身份（太阳之子）来讲，跟火山有一点隐在的联系——都具有热度。达佛涅变成月桂树，双声性稍微强一点。由于少女像一株柔软、飘逸的月桂，因此就变成了一棵月桂，月桂也就像少女一样婀娜多姿。但在她变成月桂之前，没有任何月桂的特征。所以，这类变形虽然一个形象变为另一个形象，但在文本中它们是单声的，而非双声，因为没有表现在一个形象身上同时存在两个主体。而在那些合二而一的形象身上，有的也仅仅是一种形象的特征，有的则双声性很强。

第二本《变形记》（成书年代不详，作者阿普列尤斯公元 124 或 125 年—2 世纪末）又称《金驴记》。其中的变形形式属自身变化，但变化的动力一半来自外界——鲁齐乌斯喝了药水才由人变成驴子的，一半来自神力，但这种神力的实现要靠自身行为端正，驴子才能变成人，所以，与其说神力来自女神，不如说神力来自人自己。这时魔力已经不完全是看不见，摸不着的神力，而是具体可见的物体——药水，并有人为的成分在其中。人们显然已经不信神了，神作为故事中一个神秘的过客，已经不是作品的主角或主宰，人们更相信物质——药水的作用，更相信人自己的作用。前一半的变化是作结构用的，作者更多地为了从人以外的另外的视角来观察人世，审视社会，而使用的转换手段，也有象征意义，是让人从驴子地位——可笑的、蠢笨的、挨欺负的

地位，从人的心理的角度去看社会，这样陌生化程度更高一些。后一半继承奥维德时代的象征性与教化性，即变化的过程本身有教育意义，除了禁忌的悲惨结局以外，还会告诉你如何做是正确的。这就是金驴记时代的变形的特点。

与金驴记时代的变形同一类型的还有《一千零一夜》中的《神灯》、《豪夫童话》中《哈里法鹤》等。这一类的变形，继承了神话中合二而一类型的双声性很强的特点。人的心理特征与所变动物的行为特征表现都很突出。

第三本《变形记》是卡夫卡1915年的作品。主人公格里高尔·萨姆沙早晨醒来时就已经变为甲虫了，作者没有讲是出于什么原因——神力？自然力？人为？永远是个谜。小说只是讲他变为甲虫以后的情况，没有写变形的过程。但通过描写我们可以看到，这种现代的变形，已经脱离了神话意识，没有互渗的思维方式在其中，作者在讲一个人一旦有一天改变了原有的境遇，变为甲虫之类，即处在非人的境地，这时他的生存状态。在这种变形的意识之中，驾驭想象力的不是巫术意识，也不是神话思维，而是神话思维转成艺术思维以后的思维的逻辑方式——"像=是"，这就是说，作者在描写什么东西像什么的时候，他就把它写成它是什么。我们先来看一下卡西尔所分析的神话中的类似情况：

每一个曾经为描述概念和名称提供过出发点的特征现在都可以用来混同和认同这些名称所指代的对象。如果闪电的可见形象如同它被语言所固定的那样集中于"像蛇一般"这个印象上，那么，这就使得闪电变成了一条蛇；如果太阳被称作"天上的飞翔者"，那么，它就会作为一支箭或一只鸟而显现——例如，在埃及人的万神殿上，太阳神的形象就

长着鹰的头颅。[1]

这就是说，感觉中闪电像蛇一样，文本中闪电就变成了蛇，闪电就是蛇。人的生活像甲虫，人就变成了甲虫，人就是甲虫。卡西尔认为，语言和神话的思维原则是同一的，只是不同的表现、显现与等级而已。他的意思是，不但神话对语言有影响，使"闪电变成了一条蛇"，而且语言也创造神话，它对一事物的描述，就成为该事物的名称——"闪光者"就是雷神布利兹格例，"吼叫者"是牛神咆比斯，"嗡嗡叫者"是蜜蜂神波布利斯，"震动者"是地震神德莱克雷斯。[2] 如果说神话来源于语言的话，那么，现代的名词也是形象的组合——"冰棍儿"：一块冰中有一个木头棍儿，也是在形象地描写我们夏天常吃的一种冷饮，"雪糕"：难道是天上下的雪做的糕点？"电视"是一个古希腊字 τηλε（"远"的意思），加上一个拉丁字 visio（"看"的意思）构成的，英文译成 tele-vision，俄文译成 телевизор，这也是一个形象的描写。难道我们现在仍然在产生神话不成？显然本末倒置了。在古代，语言产生初期，语言表达的笨拙是会局限，甚至歪曲语义，但从绝对意义上讲，从符号、思维与存在的三者的关系讲，符号永远＝思维，而≠客观存在本质，当时人的思维也处于原始思维状态，符号准确地标志了当时的思维状态；从符号与思维的关系上来讲，符号≤思维。这种关系包括这样几个方面：一是符号只能是思维结果的一种记录，不包括思维过程与思维方式，思维的方式只会流露在叙述方式之中，所以符号＜思维。二是之后随着符号的使用，叙述方式与思维方式发生了分离。上面所讲的现代语言中

① 卡西尔《语言与神话》，三联书店，1988年，第112页。

② 同上，第113页。

的组词方法，仍然是古代的组词方法，即以事物的特征指称该事物，或者说以形容、描写来指称该事物，直到这种形容变成固定的抽象符号。然而这其中并不包含神话意识：它没有拟人的意图，没有无理分类的现象。这就是说，思维方式产生了叙述方式之后，叙述方式已经成为纯叙述方式，纯语言方式，它已经作为思维的一种结果——被创造的形式存在于语言中了。与语言中的词汇不同的是，叙述方式是一种能动的形式，它是可以代换的模式，可以产生无数变体的母本。三是上述的组词的思维方式的本质是神话思维方式，这种方式保留在文学文本中。神话语言忠实地反映了当时的思维状态与思维方式——神话思维，这种思维定律就是“像＝是”。因为在几千年的语言进化与完善后，语言已经可以细腻、准确地表意了，但这种思维的定律仍然没有变，也不可能变——这是艺术在流淌了千百年的语言大河中淘洗出来的金子，是艺术的逻辑规律。

“像＝是”不是随便说“是”就可以“是”的。两个互变物、互等物之间要有一个内在的联系。卡西尔认为这种内在的联系是神话与语言的关系，他以达佛涅变为月桂树为例来解释这种联系：

> 达佛涅的母亲——大地之神把她变为一株月桂树，从而把她从阿波罗神的怀抱中解救了出来。也只有语言史能使这个神话变得可以“理解”，也只有语言史才能赋之以某种意义。谁是达佛涅？要想回答这个问题，我们必须求助词源学，也就是说，我们必须研究这个词的历史。“达佛涅”(Daphne)一词的词根可以追溯到梵文中的 Ahana 一词，这个词在梵文中的意思是“黎明时分的红色曙光”。一当我们了解了这一点，整个问题也就一目了然了。菲玻斯(希腊神

话中的太阳神，即阿波罗）和达佛涅的故事无非是描述了人们每天都可以观察到的现象罢了：晨曦出现在东方的天际，太阳神继而升起，追赶他的新娘，随着炽烈的阳光的爱抚，红色的曙光渐渐逝去，最后死在或消失在大地之母的胸怀之中。因此，在这个神话的发展中起着决定性作用的，不是自然现象本身，而是由于希腊语中用来指称月桂树的语词（δαφυη）与梵文中用来指称黎明的语词之间具有联系；而这又在逻辑上多少必然要求确认，在这两个语词所指代的存在物之间具有同一性。[①]

卡西尔的意思是，阿波罗与达佛涅的神话故事是由于语言的谬误造成的。希腊语中用来指称月桂树的语词（δαφυη）与梵文中用来指称黎明的语词（Daphne）是同音异义词，结果以讹传讹，把达佛涅的意思由霞光变成月桂树了。所以他援引米勒的话："神话是语言投射在思维上的阴影。"[②] 我们承认达佛涅一词很可能确是谬传，但所有的神话不可能都是词语的错误，很有可能是一种词语的同音互渗而引起的互变——达佛涅既有霞光的意思、又有月桂的意思——于是，霞光与月桂互变。因为不可能一处出错，处处都跟着错——阿波罗神的圣树是月桂，贡品也是月桂。而且，作者记录神话的时代已经距神话产生的年代很远了，已经失去了当年的虔诚与神秘感。即使神话表现的是互渗律支配下的对自然现象的思考，把它想象成青年男女的追逐与恋爱，已经极富想象力，何况奥维德更注重的是故事性的结构美。从文学的角度看，少女变成月桂树比变成霞光更悲惨，因为霞光昨

① 卡西尔《语言与神话》，三联书店，1988年，第32页。

② 同上，第33页。

天没有，今天消失，明天还能再现，而少女变成月桂树就是再也不能变回少女，如同毁掉的青春一样，是不能复返的悲剧，因而也更感人。如果达佛涅就按霞光来描述，只是在描述一个普通的自然现象，而把意思“篡改”为月桂树却增添了许多艺术韵味，它已经脱离了对自然现象的一般描述，而达到艺术的境界。

在古代，两个互等物、互变物之间的内在的联系是由互渗律支配而构成的象征。两个物体之间总会有一个使它们具有相互关系的连接点，这一点可能是在某一点上相同，或者在某一点上接近，然后使它们达到互渗而互相转化，但由于无理分类律的作用，两个物体象征的意义有时会由于互变物并不贴切而无法获得，如海盗与海豚，但有时却获得非常巧妙，甚至是绝妙的互变关系，而获得象征意义，如阿波罗神与达佛涅。历史的选择就使这些获得象征意义的互变的例子渐渐进入叙述模式，不是作为内容上的典故，而是作为叙述方式的楷模流传了下来，无理分类律渐渐有了理性的内涵。现代变形正是继承了这种无理分类律中使两个互变物获得象征意义的本质，提取了无理分类律中有理性的实质——“像＝是”，于是现代的变形中的无理分类就是理性的，而非直觉、下意识的创作，这种无理分类律就不像古代神话那样是任意的，互渗的，而是有理的概念的组合。《金驴记》这类变形，是一种所设，由药水变过去，由解药再变回来，而现代变形变过去以后就再也变不回来了，是一种单向的变形。因为现代变形的互变物的互相转化是受象征的要求进行的，在形容事物的性质——以“是”作“像”，因而变形的意义与其说是结构手段，不如说是表意功能。

现代变形是事物性质的形象化，因而双声性更强。双声性是指在概念本身包含了两种形象，古代的双声，如阿波罗神，是

青年的形象，有着太阳的威力，两种形象同具一身，现代双声则是以单一形象表现的。如卡夫卡的变形，尽管有人的心理，但文本中只有甲虫的形象，《致科学院的报告》中只有人猿的形象，《地洞》中只有一个莫明的动物，小鼹鼠之类的行为和心理，根本就没有人的形象出现，把甲虫的处境描写得越细致，对人的心理刻划就越深刻，把小鼹鼠的行为描写得越逼真，对人的生存状态反射得越清晰，而人猿对人类的行为摹仿得越像，人类就离动物，离猿猴越近，卡夫卡就是这样反过来通过"是"达到"像"，达到象征，达到对人的类比，对人的指向，从而获得双声性的。

现代变形是一种叙述方式，而这种叙述方式来自原始思维。现代人并非只具有现代思维而无原始思维的遗迹：幼儿残留的原始状态的思维方式、来自神话、民间故事的神话思维训练、狂欢歌舞所进行的义务"狂欢化教育"、以及社会上流传的民间巫术意识都会使原始思维产生返祖现象。不过，在艺术家创作时，原始思维－神话思维已经转化为艺术思维了，只要是真正开发艺术，进行艺术创作的作家都会找到它。

b.作者态度－文本性质中的双声现象[①]

我们在第三章(1.b)里说过，作者的态度，一方面表现在主人公自身的行为性质是好是坏中，一方面表现在作者为主人公安排的结局中，其中包括作者陈述时的语调。这就是悲剧与喜剧所表明的作者对主人公的肯定与否定态度，同时也标明了文

① 本节的大部分内容以《陀思妥耶夫斯基的讽刺风格》为题目，发表于《艺术界》1986年第4期。

本的文学类别性质。

当图腾以禁忌的悲惨后果告诫人们的时候，当巫术仪式以预期的目的给人以欢快的时候或没有达到预期的目的给人以失望的时候，在人们的观念中就形成了来自上天的肯定与否定的答复。正如弗雷泽所说："肯定的教训是符咒；否定性的教训是禁忌。"[①]这种简单明了的原逻辑的肯定与否定形式，就深深地刻在初民的头脑中。当悲剧和喜剧割断了与巫术仪式联接的脐带，从巫术仪式中分离出来的时候，就从其母体中带走了这种肯定与否定的形式，所以当亚里士多德说"喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人"[②]的时候，他轻易地就把隐藏在悲剧中的肯定与喜剧中的否定提取了出来。然而，在戏剧中的肯定与否定形式与巫术仪式的肯定与否定形式相反——巫术以结局论肯定与否定，戏剧却变成好人遭厄运——被否定，结果成了肯定性的悲剧，坏人遭嘲弄——作为肯定的教训符咒能生效，应该是嘲笑坏人的好人被肯定，坏人被否定，——成了否定性的喜剧。对古希腊时代的悲剧、喜剧还可以用极限律来解释——如果坏人遭到厄运会被认为是理所应当，这种否定性的教训不会很深，一个好人遭到厄运，一个杰出的英雄，一个身无瑕疵的完人（达到极限），但他触犯了禁忌——法律，也会得到一个悲惨的结局，其他不如他的人就更不在话下；还可以用被锢禁的强烈欲望来补充说明——对好人的肯定与同情是因为他代表了众人的欲望，他的不幸表达了对禁忌的不满。如普罗米修斯对宙斯禁令的违抗，是对禁忌的触犯，他遭

① 转引自朱狄《原始文化研究》，三联书店，1988年，第39页。

② 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，1982年版，第8-9页。

到被鹰啄食五脏的处罚。人们有着对于来自天神宙斯的禁忌的畏惧，同时有着对于勇于反抗者的深切同情——他做了自己想做而不敢做的事，除了怜悯与庆幸遭难的并非自己以外，还以此同情——对其行为的肯定，完成了对禁忌的超越，而悲剧也以此完成了对巫术仪式的超越。但对现代的悲剧、喜剧以及悲喜剧却无法用这样简单的方法来解释——古代的悲剧、喜剧形式极其单纯，而现代的悲剧、喜剧形式，已经溶合为悲喜剧形式，并有结局圆满——善有善报，恶有恶报，大团圆——的正剧出现，而且进入小说文本以后，它改变叙述样式，只保留了本质的东西——悲剧性与喜剧性，并仍然以此来表达作者的肯定与否定的态度，并以此唤起预期的读者的肯定与否定态度。所以，巴赫金所说的两对两极体"肯定—否定，悲剧性—喜剧性"已经互为本质，形影不离。形式复杂了以后，用亚里士多德的悲剧表现好人，喜剧表现坏人的简单标准来分析现代作品已是根本不够，也不可能的了，这也反证了亚里士多德的定义并没有找到悲剧性与喜剧性的本质，所以必须重新确定悲剧与喜剧、肯定与否定的表现形式的特点。

判断肯定与否定的前提有这样几个方面：首先要看主人公行为的性质，再看社会是否允许，之后是作者与读者的态度，其中作者的态度表现在他的表达方式上，读者的态度存在于作者预测的读者统觉背景之中。

主人公行为的性质，时而与社会的态度有关，即其行为是否触犯禁忌，它无非有这样几种品质：做得对与做得不对，社会允许与社会不允许，有时做得对，面社会不允许，如当年共产党为人民谋幸福，但旧社会不允许；有时做得不对，社会反而允许，如聂赫留多夫(《复活》)放浪行骸，旧俄国反而默许。个人行为与

社会抵牾，社会强大并代表恶势力，个人失败则属于正面悲剧，社会代表正义与道德，个人违背道德原则，追随恶势力而得到的失败就是反面悲剧。个人行为与自己道德原则相违背，即所做与所说相悖，就属于滑稽，它是喜剧的基础。

亚里士多德说，滑稽是丑的一个分支，即丑大于滑稽（就滑稽范畴论两者关系）。与陀思妥耶夫斯基同时代的车尔尼雪夫斯基认为，丑是滑稽的根据与本质。当丑力求自炫为美的时候，就变成滑稽，即滑稽是丑的变态，丑大于滑稽。刘再复认为，内在的真的、善的、美的内容，通过丑陋的、异常的、机械的、僵硬的形式表现出来是肯定性滑稽；假的、丑的、恶的内容，硬要通过美的、庄严的、神圣的形式来炫耀，则是否定性滑稽。即丑小于滑稽。在滑稽与丑的关系上争论是没有必要的，因为二者是两个不同的、时有交叉的范畴。倒是别林斯基对喜剧的实质所下的定义对我们有所启发。他认为："喜剧的实质是生活的现象同生活的实质和使命之间的矛盾。"其实，丑自诩为美或丑掩盖了美，都是一种形式与内容表里不一的自相矛盾。自相矛盾还有其他种类，如以假充真、以真当假、主观愿望与实际行动不统一，主观评价与言语表达的不统一、言语表达与所描述的事物不统一等，它们也构成滑稽，不管它们信息的载体是一句话，还是整部作品。因此，自相矛盾才是滑稽的实质。如果刘再复是以人物造成滑稽的动机不同：好心善意、不知不觉或用心险恶，而将滑稽分为肯定性与否定性滑稽的话，那么刘再复先生显然忽略了一点：在肯定性滑稽中也存在否定因素。如熊以石头扑打主人头上的苍蝇所表示的忠心，及伊凡·马特维伊奇在鳄鱼腹中表现的为国捐躯的精神（陀思妥耶夫斯基《鳄鱼》），乃至善意地作恶，诚实地犯罪的法穆索夫纯洁的出发点，无疑是值得恭敬

的，但其表达的方式方法是不可取的，是否定性的。如果刘再复先生是以作家对位于善美、恶丑两个不同基点的自相矛盾的态度进行分类的话，则作家的态度——对善美的肯定或对恶丑的否定，不应该成为滑稽本身的特征。然而，滑稽所包含的丑、美两个相对立而存在的因素也是不容抹杀的。把它们分离出来，无疑是刘先生的功劳。为避免名称上的麻烦，我们暂且把内丑形丽的自相矛盾称为滑稽 1；把内美形陋的自相矛盾称为滑稽 2（因为后者被承认得晚）。

滑稽只能是"生性滑稽"[①]，也就是说，滑稽是客观存在，是行为本身的属性，取决于上述几种自相矛盾的形成，并非取决于读者，甚至作家本人是否认识到它的存在。滑稽的本质是自相矛盾，它会造成两种相悖的效果：可笑性与可悲性，作者在创作时可根据文本最终文旨的需要任意选择揭示自相矛盾的主要倾向：揭示可笑性则可笑，揭示可悲性则可悲，但另一个属性并不消失，而这样也就构成了文本中叙述语言及文本性质的不同风格，同时也构成了文本中作者态度的双声性。

对于可笑性的效果要做两个区别。一是如果从笑来讲，存在巴赫金所说的狂欢的笑的两重性（амбиваленность 双重情感）："愉快、欢腾，同时带有嘲讽的讥笑，它既肯定又否定，既埋葬又复兴。"[②]其实这是两种笑，讽刺与幽默。在前面分析话语时我们已经讲到过，一个否定性的内容通过肯定方式来表达就是讽刺——"你真聪明"表达的意思是不聪明；而一个肯定性的

① 鲍桑葵《美学史》，商务印书馆，1985 年，第 463 页。

② 巴赫金《弗郎索瓦·拉伯雷的创作及中世纪和文艺复兴的民间文化》，莫斯科，文学艺术出版社，1990 年版，第 31 页。

内容通过否定的形式，通过同构异质的类比的方法来表达，就是幽默——“英国政府在美国政府面前毫无保留”这是英国首相丘吉尔在美国总统罗斯福撞见他在洗澡的时候，为摆脱尴尬而说的一句政治幽默。用肯定方式表达的否定内容，由于它的文本最终文旨是否定性的，而且其话语矛头指向他人，就使讽刺带了一种无论如何也去不掉的恶意，暴露了它每时每刻都在否定的本质。而幽默常常是一种自嘲，它肯定性的态度给人一种友善的微笑，它用双关语或同构异质的类比曲折表达的宽厚，使语言闪烁着智慧之光。

另一个区分是生活中的笑进入文本有一个过程，或者说，两种笑作为艺术手段不是同时进入文本的，笑的两重性在文本中最初是分离的。笑首先是作为否定手段，随巫术仪式进入喜剧，之后进人文本的。由于笑能够从另一个意义上同时做到既肯定又否定——对他人的否定，对自己的肯定；而对自己的否定也就是对他人的肯定，因此最初人们用否定他人的办法来肯定自己，这就是讽刺。随着在生活中人们对自然力的把握程度的提高，自信心的增强，人们在大胆否定自己的同时表示对生活的肯定——才出现真正的善意的欢快，真正的笑！幽默性的作品才出现，笑的双重性才时有结合。

在古希腊时代，悲剧与喜剧的形式与内容也是截然分明的，并形成某种固定的格局，这种现象一直延续到十九世纪，一些大师，像果戈理创造了能让人含泪发笑的“流泪的喜剧”，陀思妥耶夫斯基则发现了悲剧与讽刺是“两个并肩行走的姐妹”，于是，悲喜剧在作家那里已经结合在一起了。值得注意的是，年轻的陀思妥耶夫斯基初次欣赏莎士比亚的《哈姆莱特》的时候，就从这个典型的悲剧中悟出有关讽刺的道理：“人们认识到否定的意义

以后，讽刺便从高雅的精神活动中应运而生。”[①]后来在他分析普希金的《茨冈》中的阿列哥的形象时，从阿列哥杀妻及被他的理想社会遗弃的故事中又得出了一个与众不同的结论：“阿列哥杀人了。意识到他不配他的理想，尽管这种理想在折磨他的心灵。这就是罪与罚（就是讽刺！）。”“阿列哥。当然，这不是讽刺，而是悲剧。难道讽刺中就不能有悲剧吗？相反，在讽刺的底衬上，永远应该是悲剧。悲剧与讽刺是两个并肩行走的姐妹，连她们的名字也同出一处：真实。”[②]

陀思妥耶夫斯基前面的推理都是正确的，只是最后的结论稍有偏差——联结讽刺与悲剧这两个姐妹的纽带不是真实，而是否定。因为，讽刺的实质是否定，悲剧的实质是被否定。人物的主观愿望或行动被否定物（患病、致残、死亡、发疯、失败、犯罪、败露、出家、被骗、被抛弃等）否定，而未能实现。这个结论是建立在从被否定的承受者的角度出发的前提之上的，而没有考虑人物个人品质及读者的道德评价态度。因为接受美学告诉我们，有一千个读者，就有一千个哈姆莱特。一个人物的被否定，可以唤起各种情感：悲壮、崇高、怜悯、恐惧，或者无动于衷，评论家们会为此争论几百年，上千年，因此，以此来判断悲剧的实质将永远莫衷一是。而且，一个坏人的被否定也是悲剧，哪怕它在人们心中引起轻蔑，认为他是罪有应得，也起到了反面教员的作用，从他自身来讲，是彻头彻尾的悲剧。然而这在大多数美学家那里是不被承认的。

从否定物的发出者的角度，被否定可分为两类。一类是人

---

① 罗金娜《陀思妥耶夫斯基·叙事与戏剧》，莫斯科，1984年，第79页。

② 同上，第95页。

物被异己力量否定，即被直接或间接来自社会或自然界的力量否定(悲剧性 1)——普罗米修斯被处罚，耶稣·基督受难，爱斯梅拉达之死，冉阿让被捕，K 被捕、被杀，老卡拉马佐夫被杀等。这种被否定不含任何讽刺成分，是纯粹的悲剧，可以离开讽刺单独行走。但这不是说人物性格在悲剧中不起任何作用。黑格尔早就说过："如果性格和纠葛之间没有了联系，以致故事情节变成纯无辜者受到充满敌意的世界的各种偶然事故的压迫的话，那么，悲剧的要素就一无所存，效果也就不再是悲剧，而成为无益的悲哀或恐怖了。"①只要性格是始终如一，表里如一的，哪怕由性格引起的悲剧也区别于第二类。

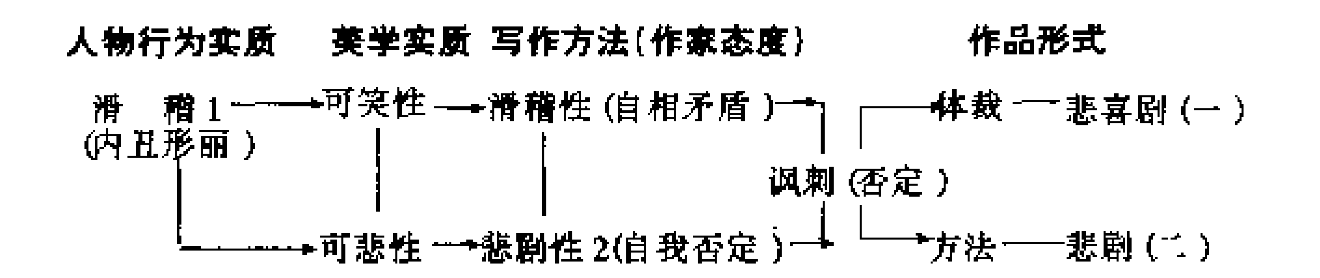
第二类是人物被主观矛盾、理想或愿望与行动之间的矛盾自我否定(悲剧性 2)。如大小戈利亚德金就是人物戈利亚德金思想矛盾的外化表现形式。他既希望像小戈利亚德金那样官运亨通，又讨厌小戈利亚德金的所做所为，他在这种矛盾中不能自拔，只有去精神病院。阿列哥的悲剧是私有观念与他对自由、平等、博爱理想的追求相悖。拉斯柯尔尼科夫想要做消灭"虱子"而不感到内疚的"超人"，而去杀人犯罪，结果事与愿违，自己成了阶下囚。这就是所谓"自食恶果"。我们可以说这是自我矛盾(滑稽 1)与自我否定(悲剧性 2)的重合，也可以说是利用滑稽的可悲性，从悲剧的角度否定滑稽本身——"自食恶果"无疑是惩戒邪恶的最好办法。这既是自我矛盾的揭示——讽刺，也是自我矛盾对自身的否定——悲剧性 2，它同是否定与被否定，是悲剧与讽刺在另一层意义上的重合。在这时，悲剧是讽刺的手段和结果，讽刺是悲剧的底衬，它们是不可分离的姐妹。

---

① 鲍桑葵《美学史》，商务印书馆，1985 年，第 462 页。

悲剧与讽刺结为姐妹的第二种情况是混合。人不可能与社会隔绝，如阿列哥的私有观念来自社会，拉斯柯尔尼科夫的“超人”哲学也来自社会，因此，他们的被否定也是这种思潮的被否定，或者说他们是所接受的社会思潮的殉葬品。这种促使人物犯罪的思想就成为一个混合点——导致悲剧性 2 的主观因素与导致悲剧性 1 的客观因素的混合。拉斯柯尔尼科夫的悲剧还有另外一层意义——他之所以选择强抢的办法是生活所迫。“超人”哲学不过是他犯罪时服用的自我安慰的镇静剂。所以，这是一种悲剧性 2 与悲剧性 1，或者说是讽刺与悲剧性 1 混合的现象。哈姆莱特亦属这种性质。

综上所述，滑稽、讽刺与悲剧之间的关系可以由下图来表示：



滑稽的可笑性与可悲性是同时存在的。当作家强调它的可笑性，用笑声来否定滑稽时，作品形式为悲喜剧(一)；当作家强调它的可悲性时，用自我难以解脱的痛苦来否定它时，它的形式就是悲剧(二)。由于这种悲剧没有外部语言特征及喜剧情节，所以，一般人只看到表层的悲剧，看不到深层意境上的讽刺。因为没有专门的术语来称谓它，我们只能说，这是带有讽刺意味的悲剧。我们可以看到，讽刺与悲剧，表现了作者的两种态度——否定与同情，即部分地肯定，它可以激发读者的两种情感——轻

蔑地嘲笑，遗憾地惋惜。因此，这种悲喜剧是双声性的，是在蒙昧时代对图腾的保护神——禁忌又敬又怕的双重情感的延续。

莎士比亚和普希金或许并非自觉地将悲剧带上讽刺意味，可是陀思妥耶夫斯基在悟出了讽刺与悲剧的姐妹关系之后，却是自觉地以悲剧作底衬来揭示自相矛盾、否定丑的。他创作的主题就是一个关于“罪与罚（就是讽刺！）”的主题系列：以《罪与罚》开端，由《赌徒》、《白痴》、《少年》、《群魔》、《温顺的女人》、《卡拉马佐夫兄弟》等作品延续下去，直至他生命终结。他所设计的主人公：拉斯柯尔尼科夫、阿历克塞·伊凡诺维奇（《赌徒》）、罗果仁（《白痴》）、《温顺的女人》中的当铺主、德米特里·卡拉马佐夫等，都属于自我否定类型，因为他强调导致人物命运悲剧的主观因素。他认为，人属于社会，但说属于，并非全部。环境的逼迫、社会思潮对人的影响是不可否认的，但为什么在善恶混杂的千奇百怪的思潮中有人接受善，有人接受恶呢？甚至对同样一个事物，为什么也是善者见善，恶者见恶呢？而且如果人完全由社会决定的话，那么在恶横行的世界里，就没有一个好人了。陀思妥耶夫斯基正是用拉斯柯尔尼科夫、德米特里的悔改以及司维特里喀罗夫这个混蛋的自杀等，来证明人的主观因素的作用及人自由选择善的可能性的。人们显然会把这种观点归结为人性可塑论，“人生即为选择”之类，但无可否认这就是“罪与罚”主题的主旨。为了说明主旨的需要，陀思妥耶夫斯基详尽地描写了犯罪心理，即犯罪前堕落过程、犯罪过程、犯罪后的受惩罚的过程，换言之，描写了犯罪原因及罪与罚的关系，区别只是每部作品的侧重面不同。《罪与罚》、《赌徒》、《温顺的女人》——全过程，罗果仁——犯罪前，卡拉马佐夫兄弟——犯罪前，犯罪后。

蓄意犯罪这个否定物，可能来自不同的发出者，虽然它在

表面上都是人有意识的行为，选择的结果。索尼亚的犯罪是社会、生活逼迫的，是为了救助他人的自我牺牲，是人性美的极大发扬，她并没有改变自己性格的统一性，由于遭到社会道德、一种禁忌的否定，而属悲剧性1。拉斯柯尔尼科夫的犯罪却是在伤害他人(包括老当铺主的妹妹和被诬陷的油漆工)，也是对其“救助他人”的初衷的否定，属悲剧性2。

随犯罪而来的惩罚，更加深了人物的自我矛盾。犯罪，尤其是杀人，其目的是为了惩罚别人，解脱自己，可是首先受惩罚的是自己。在犯罪的同时，甚至在产生犯罪念头的同时，良心的折磨、心理的变态——自我惩罚就已经开始。拉斯柯尔尼科夫在一次梦幻之后，几乎确信他杀死的不是那个该死的放高利贷的老太婆，而是他自己。因此，自我惩罚也是一种讽刺。自我惩罚也好，自食恶果也好，它们的实际否定程度远远超过了其他人物或读者无关痛痒的讥笑，真可谓“惩戒”，因为这种否定他本人是深切感知的。十分有趣的是，从可悲性角度揭示滑稽，或在描写悲剧2的过程中，作家的否定态度却相对减弱，特别是悲剧2与悲剧1混合时，作家不时流露出对悲剧人物的同情。

“罪与罚”的主旨或许包含了宗教教义，但从上面的引文看，陀思妥耶夫斯基是从美学角度谈论这个主题的。“罪与罚”这对孪生兄弟是讽刺与悲剧这对姐妹的外衣。在这些表现“罪与罚”主题系列的作品中，作家彻底抛弃了喜剧形式——不再从可笑性揭示其自相矛盾，而从可悲性展示自相矛盾的恶果。文本中陀思妥耶夫斯基除了对反面人物的描写还保留公开的笔调辛辣的揭示可笑性的讽刺以外，其他方面的喜剧特征荡然无存，保留的只是讽刺的实质——否定。讽刺加深了悲剧，悲剧暗寓着讽刺，两姐妹相辅相成，配合默契。

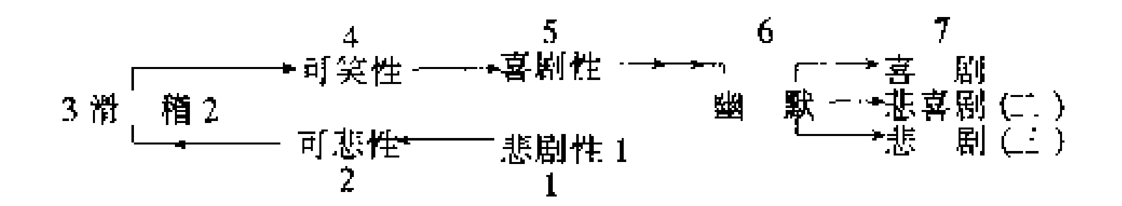
滑稽2的实质是内美形陋的自相矛盾，这往往是由于真、善、美找不到恰当的方式表达或由于外力的逼迫不得已用虚假的方式来表达造成的。乖讹、笨拙、不合时宜、过分得让人受不了、反欺骗等都是这种滑稽的形式特征。既然是滑稽，就同样具有可笑性与可悲性。可悲性是人物的内心美受到异己力量的否定，其中最可悲的就是不被人理解。滑稽2的可笑性在黑格尔看来是喜剧性。黑格尔早就主张"喜剧性必须和滑稽性鲜明的区分开来"。这实际是滑稽1与滑稽2的本质之分。因为黑格尔所谓的喜剧性是"可以使悲剧荡然无存的那种绝对的和解，是不为外物所动的绝对的自信和快活"。而"只有当剧中人物……尽管他们的无益的目的由于他们为了实现这种目的而采取的手段的缘故而终归失败，他们仍然可以避免一本正经、避免一切痛苦和失望的时候，才可能有真正的喜剧。"[1]

人物行为实质　　美学实质　写作方法（作家态度）　　作品形式

滑稽2（内美形陋）→可笑性→喜剧性（自我解脱）→幽默（肯定）→喜剧；悲喜剧（二）
滑稽2（内美形陋）→可悲性→悲剧性1（被异己力量否定）→幽默（肯定）→悲剧（三）

这种悲喜剧与纯悲剧的区别在于，主人公对待被否定，即对待悲剧命运的态度不同，纯悲剧的主人公对待其悲惨命运，要么逆来顺受，要么反抗到底，悲喜剧（二）的主人公虽然遭到异己力量的否定，但他以那种"不为外物所动的绝对的自信和快活"来对付它，通过自身的"滑稽－转换器"，将可悲性转换成可笑性，这就是幽默。

① 鲍桑葵《美学史》，商务印书馆，1985年，第436页。



幽默所表达的主人公的态度是——面对悲剧与痛苦,以保持乐观或满不在乎的态度实现精神上的自我解脱,完成对悲剧的超越;它所表达的作家的态度是——对主人公所处地位予以保护;它引发的读者的态度是——使人们在笑声中谅解了主人公并非出于恶意的过错,同情他们的苦衷,对他们的好心予以肯定。幽默的这种保护性与攻击性的讽刺有着本质的差异,它比讽刺更富有哲理和智慧,更平易近人,虽然它不如讽刺更疾恶如仇、锋芒毕露。滑稽对自身所处的自相矛盾的状态毫无察觉,而幽默却非常清楚自己所处的矛盾状态,用以毒攻毒的办法,在恶浊的环境中安然自得。主人公在该哭的时候——笑。因而,美国作家弗里德曼称这种幽默为"黑色幽默"。

《第二十二条军规》是公认的黑色幽默的范本,从中我们可以看到悲喜剧的第二种模式。所谓第二十二条军规是社会生活中的自相矛盾,即悖论的一个集合,作者称它是一个圈套,一个巧妙的圈套——

> 这条军规规定,面临真正的、迫在眉睫的危险时,对自身完全表示关注,乃是头脑理性活动的结果。奥尔疯了,可以允许他停止飞行。只要他提出请求就行。可是他一提出请求,他就不再是个疯子,就得再去执行飞行任务。倘若奥尔再去执行飞行任务,那他准是疯了,如果他不再去,那他就没有疯,可是既然他没有疯,他就得去执行飞行任务。倘若他去执行飞行任务,他准是疯了,不必再去飞行,可是如

果他不想再去，那么他就没有疯，他就非去不可。[1]

主人公尤索林面对这规定，这禁忌的怪圈，“觉得第二十二条军规订得真是简单明了已极，所以深深受到感动，肃然起敬地吹起了一声口哨。”他是“神志正常的人”中间所“剩下的那个狗娘养的疯子”。而管他们的那些军官们，社会制度的代表，是这些悖论的制造者。

“别老是叫我长官！”

“是，长官。”

“不叫‘长官’时得喊一声‘长官’。”梅特卡夫少校命令说。[2]

于是，主人公在与他人与环境与社会的矛盾、抗衡之中，在悖论中生活，行为自然也会很滑稽，而且是无法找到出路、无法摆脱的滑稽，——“第二十二条军规规定，检查官必须在检查过的信上签名。大多数信尤索林连看都没有看。在他根本没有看过的这些信上，他总签上自己的名字。在看过的信上，他却写上‘华盛顿·欧文’（美国作家）。后来，‘华盛顿·欧文’写得太多，觉得有些单调了，他就改用‘欧文·华盛顿’。”这也证明第二十二条军规什么都包括，实际上是根本不存在，这第二十二条军规实际上是社会制度中不合理的规定的总括，是生活悖论的代名词。主人公处在这种充满社会的自相矛盾、生活的悖论的环境中，自然也是一种悲剧，但他就用上面那种以毒攻毒的办法来与这些悖

---

① 赫勒《第二十二条军规》，上海译文出版社，1981年，第66页。

② 同上，第122页。

论抗衡,最终以逃跑的方式逃脱出去。

个人与社会的对立是自人有自觉意识以后人与大自然矛盾的延续与变体,只是古时,人们把大自然当做神,当做天意,再后来当做命运,直到今天,人们已经看到这是社会的自相矛盾——主人公再也不迷信了,他们看到社会的可笑与可悲、可怜,他们在嘲笑社会,同时因为无力回天而自嘲。黑色幽默的悲喜剧模式是:

社会悲剧性 2 + 人物(悲剧性 1 + 滑稽 2)

即社会自身矛盾已经发展到极点,陷入自我相关的怪圈,同时导致人物命运悲剧,而人物却以自嘲、幽默的态度对待这一切。

人与社会环境的抗衡是一个永恒的主题。对图腾的崇拜与恐惧之中就隐含着对其权威的抗衡,巫术仪式已经是在利用图腾对大自然驾驭与抗衡,悲剧对巫术仪式的超越,更是人们对禁忌、对大自然的反抗。不过后来的禁忌伪装成法律、社会伦理道德、社会制度、国家体制出现,人们反而对禁忌的意识淡漠了。

文学关系学曾经把个人与社会的对抗关系总结成几种模式:初民文学中的"超人"形象,揭示了神性与人性的关系;文艺复兴时期的"巨人"形象,揭示了环境与禀性的关系;古典主义文学中的"凡人"、"怪人"、"英雄"形象,揭示了社会性与个性的关系;现代派文学中的"畸人"形象,则表现了人性与非人性的关系。按主人公与他人及环境的差距,也可以分成五个等级:主人公的能力高于他人与环境,是神话;略高于他人与环境是浪漫主义;比他人高,而低于环境则是悲剧;不比他人与环境高,是现实主义,而低于他人与环境则是反讽。

在这种对抗之中,遭到否定就是悲剧,不管它是什么性质,

原因在哪一方。而作家表达他的态度，就是用喜剧性去否定，他可以分别揭示这两方面的各自的自相矛盾，就产生悲喜剧，并且，因为侧重点的不同而形成两种模式：由于个人的自相矛盾造成的悲剧属于悲喜剧(一)，而由社会的自相矛盾造成的悲剧则属于悲喜剧(二)。这两种自相矛盾的揭示否定的对象不同。这就是说，作者想要对某一对象进行否定，他就去揭示被否定对象自身的自相矛盾，若想肯定就用异己力量去否定它，使其成为悲剧。另一种肯定方式，是使主人公大获全胜，就像用巫术仪式获得预期结果一样，这就是正剧。

当然，悲喜剧结合的情况是复杂的，具有多重性——一个人身上可能体现几种模式，作者的态度也在这多重的悲喜剧性的交叉、重合中，模糊、隐匿起来。仅以陀思妥耶夫斯基的作品中的主人公为例：

人物类型	代表人物	美学实质	写作方法	作者态度	作品形式
善人	索尼亚、阿辽沙、梅希金	悲剧性 1	可悲性	肯定	悲剧(一)
恶人	卢辛、瓦尔科夫斯基、福马·福米奇	滑稽 1	可笑性	否定	滑稽小说
多重性格人物	戈利亚德金、拉斯柯尔尼科夫	滑稽 1 + 悲剧性 1、2	可笑性 + 可悲性	否定 + 肯定	悲喜剧(一) 悲剧(二)
小人物	杰付什金、《白夜》中的"我"	悲剧 1 + 滑稽 2	可悲性	肯定	悲剧(三)

现代小说中作者唤起读者的肯定与否定态度的方法也在改变，再也不是让主人公充分宣泄以诱发读者的情感，代替读者做肯定与否定的判断——主人公哭，让读者跟着哭，主人公笑，让

读者跟着笑，荷马描写阿喀琉斯的愤怒、莎士比亚描写哈姆莱特的悲痛、雨果描写爱思梅拉达的纯洁与无辜的一切的努力都用在感染读者，使其与之共鸣之上，而忽略了喜剧性与悲剧性的本质，从而利用这些属性达到肯定与否定的目的，自然会使读者在重复作者判断的过程中体验其人生的酸甜苦辣，这就会像读果戈理、陀思妥耶夫斯基这些经典作家，和约瑟夫·赫勒等现代作家的作品的时候一样，也许主人公在笑，但他的状况实在可怜、可悲，让人笑不出来，直想哭，是种"含泪的笑"。有时主人公大哭，读者却想笑，原因就是肯定与否定的本质在起作用。作者利用读者的统觉背景中的肯定与否定的判断，就会达到自己道德价值判断的目的。

美与丑是两种判断，悲与喜也是两种判断，再加上肯定与否定的判断，这些双声因素都交织在一起，它们在文本中自由组合和相互作用，就会形成道德价值判断的多声部的现象。

*　　*　　*　　*　　*

巴赫金想要探索的"超出小说体裁范围以外的特殊的复调艺术思维"，我们用艺术逻辑的规则来解释，并把它明细出来。当然，艺术思维大于复调艺术思维，所以，我们在这里所涉及的也不是全部艺术逻辑的规则，在这本专著中只是研究对话性，特别是双声性，因为双声性是独白中的对话，在整个文本都是作者与读者对话环境的大前提下，双声性的叙述结构就是对话中的对话。艺术逻辑是对话性的思维的基础，正是思维的方式产生思维的双声现象，思维的双声又由符号忠实地表现出来，它包括极限律——两极溶于一身，包括肯定与否定，悲剧性与喜剧性，可悲性与可笑性溶于一身，笑的双重性的肯定与否定的同时性，也包括无理分类律将两种物体的特点、形象溶于一身，等等，这

都是艺术思维所遵循的必然规则,思维的双声性是造成文本双声现象的根本原因。而这些原则,这些艺术思维的规律是作者与读者对话时双方均不可违背的。如果作者想要创造复调小说的话,就应该利用这些规律去进行创作。

结　　论

任何一种思想都不会绝对地死亡，都有自己的复活节。

——巴赫金

在人们剥夺了巴赫金作教师的权利以后，当他的文稿在文件堆中被遗忘的时候，他仍然坚信："任何一种思想都不会绝对地死亡，都有自己的复活节。"当两个青年人偶然在图书馆里找到了他被埋没多年的文稿，在西方渐渐认识了巴赫金的理论价值以后，于是，对话理论，或者说，对话哲学的复活节来到了。

"复活节"应该是人类所有思想发展的一个必然的，螺旋上升的轨迹的写照。从被接受的角度看，对话理论有一个从不被认识到被认同的过程，从对话理论本身来讲，也有一个不断完善的过程。巴赫金为此奋斗了十几年，以至一生，虽然这个理论的最终确立，恐怕还要几代人的努力，但巴赫金已经为我们奠定了坚实的基础。

1.对话理论综述

对话性对于文学理论，如大海中的一滴水，它不是全部，却是大海结构的样本。在我们了解了巴赫金对话理论的全貌（第一章），讨论了对话性的先决条件（第二章）、文本形式（第三章）

以及对话性原则，即艺术逻辑中产生双声和复调特点的（部分）规律（第四章）以后，就可以对对话性的交流过程进行一个完整的描述，以及对各种概念做一个我们的判断。

a.文本对话交流的全过程

对话性是研究文本这种社会现象全过程的理论。因为其它的理论有的研究作者，有的研究文本，有的研究读者，都是一种单项的研究，而对话理论却把这三者紧紧地结合起来，强调作者和读者双方的主体性，双方的共同作用。作者通过文本与读者的对话交流过程就是对话理论研究的整个对象。这个全过程包括作者创作形成文本的一般情况，包括文本形成后所携带的对话性形式，包括读者的阅读理解过程。

作者在创作时所做的准备，首先要具备对所述事物的所知，即事件本身的过程，它所处的社会背景，人物所处的社会地位，以及他想要通过所写所要表达的文本最终文旨，对自己写作的目的十分清楚，他才可以根据他的所知及目的对文本进行构架。在进行构架的时候，就需要所设作为辅助条件：人物代表什么概念，文本中的环境指向现实中的什么现象，都在作者的构思之中。他才能在文本这个封闭的结构中，设定他的概念，他的述理程序，才能准确表意。在设定的过程中，作者会根据表意目的的需要，塑造人物或组合序列以设计情节，所以，人物的变形、将现实的事物夸张或缩小都是所设的手段。

在所知与所设的前提下，作者会选择其推理方式及推理方向。可能使用形式逻辑，也可能使用原逻辑或艺术逻辑，可能用未知告诉读者一个已知，或从已知告诉读者一个新知，一个原来

并不存在，由他虚构的东西。所有这些都是作者在他创作时就已经写在他计划之中的，是他心中之竹。

读者在他阅读任何一个文本之前，都要具备这个文本所要求的所知水平，如果所知水平达不到文本的要求，他将无法读懂这个文本，如一年级的小学生不可能读懂莎士比亚的作品——文字水平、知识水平都不够。所以在阅读之前必须具备与这个文本相应的所知条件，如果不具备这个条件，读几行就会发现读不下去。

另外，读者必须承认作者的全部所设，如果不承认作者所设，就不可能按作者的概念理解事物，就无法进行推理。也没有办法采取与作者相同的推理方式来推理，也就根本不可能读懂作品，跟作者两条思路，就不可能与作者对话。

作者在创作中，要考虑如何叙事，要考虑他的叙事对象，即他为哪一个读者群服务，这一点接受美学说得很对。如果读者是儿童，就要用简单的语汇，用口语，用接近儿童的语言方式讲话，如果读者是学者，就可以使用术语和书面语。另外作者要预测读者的接受能力，即统觉背景，读者所知的范围，阅读的习惯，他们掌握语法的能力，破译对话性形式的能力，还有道德观念、思想意识及政治倾向等。只有当作者了解了读者的统觉背景，他才可以准确地改变自己的话语，变平铺直叙为曲折表达，变直抒己见为挑拨读者回答——唤起读者的感觉、联想，唤起读者共鸣，唤起读者参与文本的共同创作的热情。

在阅读中，读者要首先解读语句命题，或者把情节性描写转化成叙述，或者把不完全叙述补足为完全叙述，从而获得后设命题，再根据情节把序列补足，并由推理得到故事，由故事得到故事命题，在统观全篇的情况下，得到文本最终文旨。

b.他人话语的他性

整个文本实际上是说者与他者对话的集合体。说者首先是叙事者,之后是人物,他者在文本中的表现形式可能是人物话语,也可能是社会上某个人的话语。任何人的话语之中都包含着他人话语。他人话语有两个含义:一个是他人话语是由许许多多作为社会语言的他人的话语组成的,这些话语已经没有确定的主体的标记,而仅仅作为语言材料在交际中使用;另一个是在说者的话语中包含着许多有确定主体,确定人物主体的他人话语。这些他人话语在说者的话语中作为说者的交谈对象出现。他人话语的第一种含义是由第二种含义转化而来的。每一句他人话语在最初出现时,由于它的主体性突出,因而是一个个性命题。随着话语的运用,进入社会交流,使用的人多了,就带有普遍性和社会性了。这时它虽然也有个性命题在其中,但它已经作为一种工具,作为一个概念服务于交际的需要。这时它的社会性大于个性命题。他人话语处在第二种情况时,它自身确定的主体性使它保持个性命题,保持他人话语的他性。而这个他性就可以使说者在独白陈述中产生既包含说者话语,又包含他者话语的双声性的语言现象。

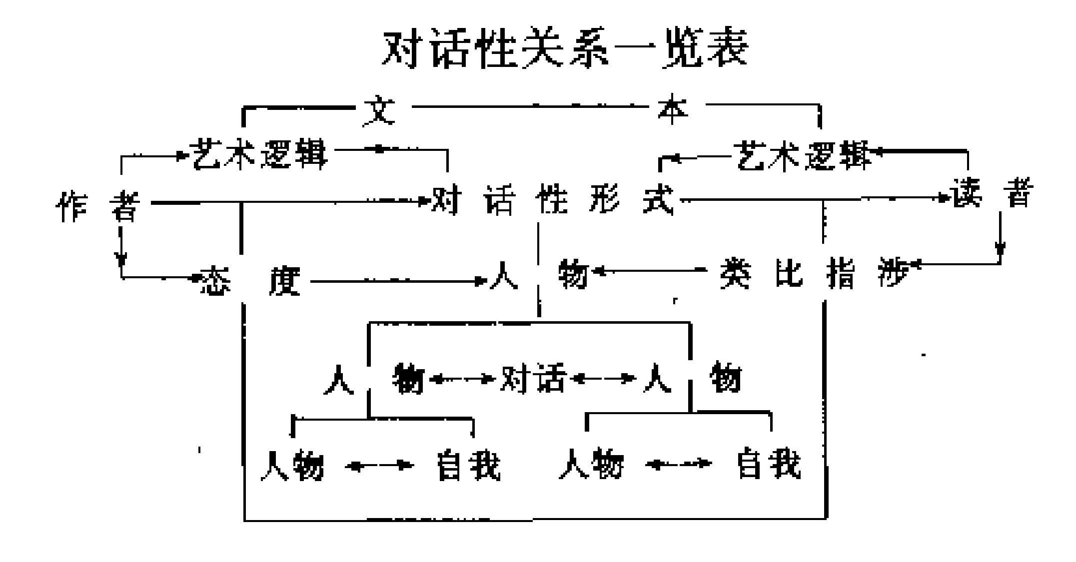
这种现象再扩大开去,就是整个文本作为一个作者话语,与社会上的思潮对话。这也有两种方式,一是他人话语作为典故,作为常识使用的话语出现在文本中,这时个性命题所标志的他性已经很弱,社会性增强;另一种是他人话语完全不出现在文本中,作者是以情节作为论据在与社会上的思潮辩论。他人话语的更高一级的形式,是他人话语作为一个叙述模式进入作品结

构。这时的他人话语是他人作品的内容或结构方式，进入文本的方式由作者的态度而定，或赞同为仿格体，或反驳为讽拟体。

c.对话性关系

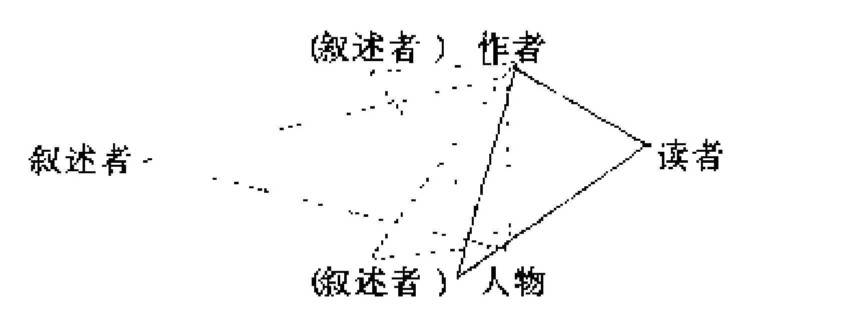
对话性关系是对话性的主体范畴。巴赫金最初从作者与主人公的对话性关系进入这个主体范畴。而这个关系的发现在小说理论中是像哥伦布发现新大陆一样伟大，它发现了小说叙事的层次与深度，它揭示了作者与其创造物之间的哲学上的关系。而当巴赫金步入作者与读者的对话性关系，他就找到了对话性关系中最大，同时最重要的一对。它从文本诞生以来就已经存在，并且无时无刻不存在于文本之中——即使文本中没有双声性的话语叙述，没有作者与主人公的对话性关系，人物之间的对白也是单声的，文本也存在作者与读者的对话性关系。这种对话性关系的揭示，澄清了作者与其交流对象的哲学上的本质——相互补足。

对话性关系一览表



而实际上，任何一个文本都不可能只有一种对话性关系，一对主体性的交流，都是各种对话性关系交织在一起，既有作者与

读者的对话性关系，也有主人公与主人公的对话性关系，或作者与主人公的对话性关系。这些关系同时存在，相互作用，只是有时每个文本的侧重点不同而已，所以才会有人称和视角上的两个三角，以及三角关系的转化。叙述在作者、叙述者、人物和作者、人物、读者的两个对话的三角关系结构中转换、变化出更加奇妙的显示对话主体对话性关系的形式。



内三角的三者：作者、叙述者、人物在文本中有时不是等边三角形的关系，即三者距离相等，特别是叙述者充当人物或叙述者是作者的时候，而且在外三角中，对于读者来说，人物与叙述者几乎是处在同一角度的。

d.对话的层次

在文本中，众多的对话性关系所处的对话性层次也是错落有方的。

外结构范畴中就要分语句层次、情节层次、故事层次。内结构范畴中要分意象层次、声音层次、命题场层次、文本最终文旨层次。

文本的所有信息其实都贮存在语句表层，只是深浅不同而已。一般的语句命题的获得，要首先区分出叙述或描写，根据所

知和所设，把描写转化成叙述，把不完全叙述补足为完全叙述，从而获得语句或情节的后设命题。其中主人公与主人公、或作者与主人公等的对话性信息也都在语句层面展现。

情节层次。情节是文本结构的表层，包括时间、空间、序列的组合、出场的人物等。由语句层面获得的语句后设命题参与到序列的组合之中，使读者可以从描写性叙述中总结出叙述的情节的后设命题，推出不完全叙述的故事，还可以推出意象。

故事层次是外结构的整合。它需要把所有的情节依靠时间和序列都串联起来，使之形成一个整体，形成人物的命运或事件的发展全过程。这时它用来作为一种述理的单位，处在外结构的最外层。

内结构范畴的层次之间的联系不像外结构各层次之间联系得那么紧，有转化的时候，但更多的时候是自成一体的，但还是有一个层次高低之分。首先从故事情节的描写中获得的是意象，它有时转化为象征，有时转化为标志，为下一个情节或意象服务。

在情节的不断展现之中，声音就会生发出来——或者由人物说出自己对生活或事件的观点，或者由其命运展示对生活的态度，几个不同的声音就构成复调。

最后一个层次是命题场。在语句命题、情节命题、故事命题大大小小的命题的深化之中，会形成整个文本的最终文旨。几个并列的故事或人物命运会作为述理单位同时表达对某一主题的判断，这就构成命题场。所以对命题场的把握要靠对各个述理单位的把握。

对话性是对作者通过文本与读者对话的这样一个全过程的状况的描述，而统辖整个过程的是被巴赫金称作“超出小说体裁

范围以外的特殊的复调艺术思维"或"艺术思维"。

在整个这个阅读理解过程中，艺术逻辑是各种结论获得的手段。首先，艺术文本中的概念必须转换成艺术逻辑的概念，所写的人物或事件，不能直接等同于现实中的人和事，才能以这个概念作为主项进行艺术逻辑的推理。

对话性的层次是对叙述的层次、推理的层次的把握与解读，只有了解了叙事的层次，并按推理的层次一层一层推下去，才能达到最终完成对话。这是由一层一层转化、或拨离、或顺延下去的语义所获得的，直到文本最终文旨。毫无疑问，每一个层次都相当于一个局部，局部的相加大于整体，但整体的获得不是一下子完成的。整体的获得要靠局部一点一点地，一层一层地积累与转化，于是，层次就在局部与整体之间搭上了一座桥梁，使局部逐步向文本最终文旨延伸。层次使文本中形成结构网络，使外结构与内结构、核心部分与催化部分形成有机整体。

我们只有从形式上把握了结构层次，才能真正解读文本，才能理解整个文本结构，并以此与现实进行类比，对其进行典型性的，本质性的指向。

e.作者与读者对话性形式的种类

对话性实际上分成这样两个部分：一是它在文本中所形成的形式，它是可以由作者根据对话性原则创造的；二是对话性所形成的规则。这种规则有一部分是不可创造的，它是思维的规律必须遵守的，其中一部分是由于对话性形式被创造出来以后，在长期的使用过程中，被人们公认，从而变成了一种普通的叙事方式、叙述模式，它就由普通形式而成为约定俗成的叙事工具、

叙述规则，必须被遵守。这种情况我们在第三章的分析中已经讲过了。如他人话语进入结构，意识与潜意识所形成的表层与深层的模式，命题场模式，都在最初被创造为形式以后，步入社会交流，人们接受以后而成为规则，不仅作为小说模式，而且成为叙事方式。人们在第一次理解了某种模式以后，再遇到其它类似的形式，就可以按规则去解读。当然，这种模式是可以由作者在下一次的创造中打破，并革新的。

在对话性形式面前，读者一般会碰到这样三种情况：

(1)自足性双声性形式。形式本身是双声性的，本身含有除作者与读者的对话性关系以外的对话性关系，不需要读者去补充，像人称、视角中的对话主体的对话关系的双声性形式——叙述者兼有作者或人物的声音，人物兼有作者或其他人物的声音；像人物身份两极结合——佐罗，强盗与贵族，李尔王，君王与乞丐；人物性格两极融为一身——既善良又愚蠢，或既善良又聪明；像变形的两个不同类的事物的结合——人与狮，人与马，或人变驴，人变虫；像作品的性质——悲与喜的结合，转换，悲剧题材用喜剧手法处理；像语言风格中庄与谐、夸与骂的结合等等。还有像内结构的几种形式——叙述的表层与深层、他人话语进入文本结构和命题场形式，本身也都是双声性的，甚至是复调性的。

(2)补足性对话性形式。这种形式是以不完全叙述的面目出现的，需要读者补足作者留下的空白。这时文本中形式未必是双声性的，它的双声性仅表现在作者与读者的对话性上：作者说出前半部不完全叙述部分，读者填补省略的空白部分，形成作者与读者的共同声音。

(3)一般性结构及叙述形式。这种情况是指文本中的除

双声性和补足性形式以外的一切形式与结构，单声的，自足的，不需要读者补充，需要的只是读者的识别和理解，以完成与作者的对话。它包括语句、作品结构、时空安排等。只有破译了作者所写，才能达到理解，完成与作者的对话。

这三种类型也可以说是在整个文本的大结构中，作者与读者对话关系的基本模式。

2.巴赫金与现代小说

巴赫金与现代小说的关系十分有趣。

巴赫金在他研究诗学或超语言学，或对话性关系的时候，都没有以现代小说作为分析的材料，这可能是时局的限制，不能研究当代的资料，所以非常遗憾，巴赫金没有留下直接分析现当代作品的专著和评论文献。然而，他对古典作品的分析，对古希腊罗马小说、中世纪及文艺复兴时期小说的分析，对拉伯雷的分析，特别是对陀思妥耶夫斯基复调小说的分析，对现代小说的发展却产生了巨大的影响。因为陀思妥耶夫斯基被许多现代作家称作现代派的鼻祖，陀氏作品对现代作家的影响也由于巴赫金深刻的分析，理论化的解说，而更为广泛和深入了。反过来看，现代小说在现代意识的作用下，变得五光十色，用以往的文学理论来分析，会把许多有价值的新的创造当作不可理解的非理性的或颓废的东西批判掉了，用巴赫金提出的概念来分析现代小说，就会看到现代叙述形式的发展与变化，既会使我们更深刻地认知现代小说的形式，从而解读作品，也会使我们看到巴赫金理论的洞察力，现代小说的创作实践也会作为论证丰富巴赫金理

论本身，同时也为未来的创作打开了更广阔的视野。所以，巴赫金与现代小说的关系在历史上虽然是间接的，在现时却是直接的。

a.双声性对话形式

狭义的双声性的对话形式分自足性和补足性两种。这两种双声性对话形式在现代小说里有很大的发展。

自足性的双声性对话形式，除了我们在第三章里讨论过的人称、视角，内结构中的双声性以外，还有其它一些形式。如人物作为一个概念，可能是同类概念的集合，也可能是非同类概念的集合。当人物是同类概念"之最"的时候，他是单声的，但如果把这个类型的两个极端，如人这个类型中的两个极端——帝王与奴隶，都结合在一起的时候，就是双声性的。而两种不同类型的事物结合在一起，表达一个概念的时候，双声性不言而喻。

悲剧与喜剧都有其自主权，但一旦它们两个结合在一起的时候，双声现象也就会出现。而讽刺所代表的否定与悲剧所代表的肯定，也会作为两个不同的声音在悲喜剧中同时存在。

巴赫金不承认象征的双声性，他的理由是象征只有双重指向，而无双重主体。但是我们在现代小说中，恰恰看到了象征的双主体性。在将事物变形以达到象征目的的时候，如果征体与本体都是活物的话，如人变成了犀牛，或人变成了甲虫，人和犀牛，人和甲虫的特征都保留在形象中，两个事物的主体性都很强，双声性就自然会出现。

所以，陀思妥耶夫斯基时代的双声性的对话性形式，在现代小说中已经全面开花了，已经不仅仅具有语句中的双声语，情节

中的人物对位，思想上、观念上不同声音的复调，而且发展了文学史上的复调结构形态，使其小说成为有别于陀思妥耶夫斯基复调小说样式的新模式。

补足性的对话性形式在现代小说中也有长足的发展。或者说，补足性对话性形式绝不止是语句省略性的，如直接接他人话语的尾白，省略他人话语，形成暗辩的对话性形式，现代小说更多的是以序列的分节动作代替整个序列，以表面情节掩盖最终要叙述的故事，或利用现实故事与历史故事的差距，使情节生成双故事。

b. 非欧几里得时空艺术观

非欧几里得时空艺术观这个概念中又包括时空集、共时性两个概念。共时性使文本在一个很小的序列中或一个很短的时间中容纳了极大的思想容量。巴赫金发现，陀思妥耶夫斯基不像以往的作者那样，如歌德、托尔斯泰在时间的跨度上，从历史的发展中来描写人的命运或事件的发展，而是在现在进行时的共时性中展现人性、展现社会。共时性在现代小说中有了更大的发展，陀思妥耶夫斯基的共时性是**平面的共时性**——所有的人物、事件都处在现时的同一时刻，叙述顺序与故事时序是同时的，而现代的共时性是**立体的**——人物、事件都处在现时与过去交织的网络之中，即时空倒错所产生的共时性。这里要把叙述的颠倒与序列的颠倒区分开。叙述时间的颠倒，如日奈特所说，从《伊利亚特》的开篇时就有，但那时的颠倒是叙述时间处于话语层面的小范围的颠倒，整个故事的叙述还是按部就班进行的，而且开篇叙述的颠倒仍然存在时间的顺序，即历时性，只是一个

先叙述什么，后叙述什么的问题。而现代的时空倒错，是序列上的颠倒，这种颠倒与倒叙不同，是共时性的——在意识流之中，现时的意识中出现的是过去，过去闪现在现时的感觉中，于是过去与现在在瞬间中交替，成为共时的存在。

而现代的叙述上的时间的颠倒也与古代不同，是制造悬念的一种办法。传统的悬念总是使未来成为未知数，对以后的事情的结果秘而不宣，而预述——现代叙述时间的颠倒是把以后的事先告诉你一点点儿："多年之后，面对着行刑队，奥雷连诺上校将会想起那久远的一天下午，他父亲带他去见识了冰块"。[①] 这不像《伊利亚特》开篇的嵌入法叙述——把全书的故事梗概作一个叙述：

> 阿喀琉斯的愤怒是我的主题，只因这惹祸招灾的一怒，使宙斯遂意如心，却给阿开亚人带来那么多的苦难，并且把许多豪杰的英灵送进哈得斯，留下他们的尸体作为野狗和飞禽的肉食品。诗歌女神啊，让我们从人间王阿伽门农和珀琉斯之子，伟大的阿喀琉斯的决裂开始吧。是哪一位神使得他们争吵的？是阿波罗，宙斯和勒托之子，发动这场灾难的，当时是因为那人间王对这位神的祭司克律塞斯无礼。[②]

荷马虽然打乱了叙述的顺序，但告诉你的是一个完整的序列——由于对克律塞斯无礼发生瘟疫，之后争吵，之后是阿喀琉斯的愤怒，由此给阿开亚人带来苦难。《百年孤独》的开篇却是两

---

① 马尔克斯《百年孤独》，上海译文出版社，1992 年，第 1 页。

② 张寅德编选《叙述学研究》，中国社科出版社，1989 年，第 198 页。

个不完全的序列——“面对行刑队”与“见识冰块”两个序列互不搭界，而且每个序列都没有结果，事情的原委仍不得而知，这会让读者产生疑问：为什么主人公会落到被处死刑的地步？冰块是怎么回事？因此形成悬念。

即使是叙述时间与故事时间同步发展的平面的共时性叙述，现代小说的现在进行时的使用，也会由于时间的局部精确或混沌造成不同于现实的错乱感。时间精确，应该使人感到清晰，但是由于没有交代叙述起始的时间，就没有整体的感觉，所以时间虽然精确到几点几分，可每一个精确的局部时间，都会让你产生一种糊涂的感觉，除非你把它全部算出来，如《变》。时间的混沌，混沌到山下一日，山上七年，如《魔山》，主人公整天昏昏然，对时间的流逝毫无觉察，等到大梦初醒，七年已过。作者如同主人公，也没有向读者交代时间，到主人公醒时，读者也才醒。

而更具现代特点的共时性是**非时间的空间性**。以内结构为文本构架的作品，无论是表层与深层的结构方式，还是他人话语进入结构的双声性形式，还是复调性的内结构它们都不是靠序列、靠时间来联系的，不存在时间上的衔接关系，前两者是对比关系，后者是并列关系，聚合关系。如《蜘蛛女之吻》中的莫纳利好像是为了消磨时间在讲故事，故事之间表面上是单独的存在，其实有其内在的联系，是在内容上受潜意识支配的内结构。从时间上讲，几个故事，故事内部都有各自的时间，有其发展的时间长度，在文本中它们也有被讲出来的先后顺序，但由于它们之间没有序列上的联系，它们就只能在空间里并列起来，时间真正成了空间的第四维，成为无时间或非时间的（无所谓现在或将来或过去）非欧几里得时空艺术观的时空集形式——故事在命题场作用下，在价值上相等，在空间的占有中相互吸引，产生对话，

成为复调性结构。这种共时性是以故事为单位的超时代的，超时间的文本存在形式，是时间不动，而空间变换的类型，区别于空间不动，时间变换的另一种类型。时间变换型是最常见的一种时间形式，但时间变换，而空间完全不动的状态也很难做到。可新小说派的作家们确实做到了。《变》的故事就发生在火车上，时间就像车窗外景色一样，在不断变换，而空间就停滞在火车车厢里；《嫉妒》的空间就停滞在百叶窗的后面，一次一次描述的空间相同，区别就在时间的不同；《墙上的斑点》的情节空间仅仅是目光停留在墙上的一个斑点上，只是它的故事的空间随着意识的流动在瞬间切换，所以对情节来讲，等于是空间不动，时间在流动——时间的流动是以思维空间的变换计算的。

现代小说的创作实践使巴赫金的非欧几里得时空艺术观的理论得到了证实，使陀思妥耶夫斯基的在非欧几里得时空艺术观的作用下创作的叙述形式得到了极大的发展。

3.巴赫金与文学理论

a.对对话理论的肯定、否定、补充、开创

现在我们可以毫不犹豫地说：

应该予以肯定的，是巴赫金所开创的超语言学，超符号学的话语研究方向，他为挖掘话语自身潜力，文本真正涵义，即文本最终文旨的所做的努力是卓有成效的，他为对话理论所建立的几个概念范畴是睿智的，如对统觉背景、他人话语、双声性、复调、挑拨回答的研究以及对狂欢化的一些分析都是天才见解，而

文本社会指向性的提出使对话理论带有一种崇高的格调——力图使文本脱离那种低级趣味，使索绪尔的所指再不是空洞和琐碎。这一切使巴赫金无愧于“20 世纪最重要的思想家”(之一)的称号。

应该予以否定的，是一些尚不成熟的结论：如把双声性得以产生的思维基础归为狂欢精神就是不彻底的，双声性的来源不在于狂欢节，而是更早，来源于图腾及巫术仪式。狂欢的嘻笑似乎可以解释笑文化的全民性、综合性和双重性，但无法解释悲剧，更无法解释悲喜剧融合的两重性。再如，他人话语的本质因素是个性命题，而不是社会性。再如，他否认象征的双声性。

我们予以补充的，是那些由巴赫金开创但尚未完善的领域。比如，他人话语不仅仅出现在人物或叙述者的话语中，他人话语既然是种个性命题，那么它就会在意识中出现，还会在结构中出现。语式双声性的产生有两个条件，一是他人话语在叙述中出现，另一个是对他人话语的不完全叙述。那么，双声性就不仅在话语中存在，也会在结构中存在。作者与主人公的关系是通过叙述者及人称折射出来的，因此作者与主人公不是一个一对一的两点之间的关系，而是有叙述者参与的三角关系，人称由“你、我、他”构成另一个三角关系，反映作者、人物与读者的关系。由声音构成的复调，也不仅是思想意识中的对位关系，不仅仅由人物的话语表现出来，也可以由人物的命运，情节、故事表现出来，而且可以形成结构复调。

我们予以开创的，是巴赫金尚未发掘的领域。比如统觉背景，巴赫金只是使用了这个概念，但没有解释它究竟都包含些什么，它是读者在阅读前的知识性准备，是阅读的前提，包括所知

与所设。再如,复调艺术思维,巴赫金也只是感觉到它的存在,并没有专文论述,也没有具体明确它的内容。巴赫金提出了有一个“超出小说体裁以外的特殊的复调艺术思维”,我们提出了“艺术逻辑”的思想,并将在今后的研究中继续开拓。还有一些细节的发掘,比如,不完全叙述作为曲折表意的方法。既然他人话语的不完全叙述是作者与读者的一种对话性形式,那么,与此类似的对话性现象,就有推理的不完全叙述,序列及故事的不完全叙述。不完全叙述是一个跟以往文学理论注意的对象不同的概念,以往注意的是被省略的部分,而不完全叙述注意的是尚留在文本中的部分,这是一个反向。现代小说中,不完全叙述方式的使用越来越多,由于作者对读者统觉背景的预测准确性的提高,读者知识水平的提高,所知范围的扩大,对作者所设的默认,就会使作者大量地省略处于推理、序列、故事线索中的函数。如果仍然像说书的一样,面面俱到,一个分节动作都不落的话,具有现代时间观念、经过以往叙述模式训练的现代读者会感到冗长、节奏太慢而不可忍受。因此,不完全叙述将是一个小说叙事方式未来的发展方向,而且历史已经证明叙述是由完全叙述→不完全叙述这样发展过来的。

b.对话理论对几种理论的颠覆

现实与文本的关系。传统理论,特别是现实主义理论,把现实看作是文本的素材来源,对话理论认为,即使作为素材来源,除了现实这个来源以外,还有想象,而现实的真正作用不在于文本摹仿现实,文本不在乎描写什么地方,都柏林的,美国南方还是西部的,是中国鲁镇,还是阿尔巴特街的,也不在乎在现实或

历史中是否确有其人，拿破仑、堂吉诃德，还是列文，而在于文本作为一个符号可以指向现实。这种指向是超越时代，超越地域的。而且对话性揭示了现实作为所知在文本中所起到的解读文本的具体作用——与所设一起作为体验人生、理解文本、获得新知的标尺。

理性与非理性。艺术世界受非理性司管是一种误解，作者受非理性无意识支配创作是一种胡说。艺术同样是一种理性思维——有相对固定的程式的思维，它的表达方式有别于单义直接的叙述，外结构中有被表现的非理性的生活现象，但不等于艺术创作、艺术思维及其结果——作品就是非理性的。

共通性与"天才论"，与"阐释学"。在所有的对话性关系中，作者与读者的对话是最重要最大的一对。无论作者还是读者，都必须遵守逻辑的规则，才可能有共通的语言，才可能在推理的过程中，达到理解，而完成对话。单单作者是个"天才"，有着卓越的艺术才能，如果他不遵循艺术逻辑，即交流过程的规则，对话的规则的话，他的艺术构思将无法与广大的读者沟通，他将不会被理解，他的艺术天才也不会被承认。任何一个伟大的天才都必然是在尊重广大读者的情况下，非常巧妙地利用了艺术思维的规则，即艺术逻辑规律来完成他的艺术创见，建筑他的艺术丰碑的。而读者只有遵循艺术逻辑的必然程序，按作者指出的推理方式和推理方向进行推理，才能解读文本中的对话性形式，就像在棋盘中作者安置在盘中的棋子是统辖着周围的确定的几个空格的。读者要了解那些空白，就要通过这颗安置在棋盘中的棋子。所以共通性是语言社会性的一种延伸。巴赫金的对话理论就作为一个完整过程"作者→文本→读者"的交流理论，研究、遵守、维护这种共通性。

个性命题与集体无意识。在社会性和个性之中，个性是第一性的，无论从它的起源还是它的传播，都说明先有个性命题，才会有集体意识。社会性是个性的集合，集体意识的形成也要靠个性意识的广泛传播，被接受、被认同。集体无意识是在集体意识形成以后才能发生。而被集体接受了的个性命题，是会反过来作为集体意识影响某个人的，这个人在文本中可作为这种集体意识的代表，使两种意识在同一个个体之上可以互相转换。

他人话语与互文性。他人话语作为社会性的语言的一种大于词汇或者说是语词组合的存在形式，是叙事的交际单位。它的存在方式可以是词汇、格言、箴言、警句，可以是意识、思想，可以是情节、故事、典故，可以是思维方式，叙述方式。文本的互文性，即在乙的文本中出现甲的话语或叙事方式、结构方式、是正常的，只要作者用他人话语表达的是个性命题，这种他人话语的使用就是成功的。因为他人话语作为语言工具，竭诚为叙述的目的——表意服务。

社会性指向与不及物性。文本的不及物性在于作品外结构的封闭性，所设的权威性。外结构直接向内结构因素和内结构负责，而内结构因素才具有社会性指向。在创作过程中作者根据所知组成概念，即取材的来源，及阅读过程中读者根据所知与所写的差距理解推理，文中之物只具有概念及物性，而不具有指向性，如《椅子》中的椅子，概念及物性是“坐具”，指向性是“位置”、“地位”。

“对话即推理”与“解释的循环”。我们对人与人的相互理解的可能，并不像解构主义那样悲观失望；我们相信人类相互之间的交往会越来越畅通，并不像存在主义那样颓废绝望。这里仍

然要作区分，一是观点之不同，不等于不能相互理解，即使从意识上讲，人与人的生活观不同，不能相容，因而"他人就是地狱"的话，（在作品中人的不可理解所达到的荒谬的程度，正是作家在唤醒人们去理解人，否则作品就没有意义了——如果作品写出来就是不让人理解，这个作家肯定是疯子。这里是个悖理，如果作家写的东西让人了解到"人与人之间不可理解"，那么，他被理解了，如果人们没有了解到这一点，那才是作品没被理解，而事实恰恰是人们从作品中理解了"人与人的不可沟通"。）然而从语言和思维方式上讲，人是可以相互理解的，至少理解对方与自己意见一致或不一致。二是区分语言问题与文学问题。文学是语言的艺术，它虽然是由语言组成的，但纯语言学的问题不应该拿到文学中来讨论，语言学的问题应该在阅读文本之前就解决的，或者说，文学应该讨论的是具有文学性的语言学问题，巴赫金称之为"超语言学"。所谓解释的循环并不存在，事实并不像后结构主义所描述的那样，看到"茶杯"要去查字典：词典便会将茶杯的所指变成一连串新的能指："圆柱形的，玻璃或陶瓷或金属或塑料制成的，盛水的容器。"而这一连串新的能指亦须将其变为所指，即何为圆柱，何为陶瓷，何为水，何为容器，等等等等，如此循环往复，以至无穷。这里描述的情况，是成年人学外语的情况，并非发生状态而是现存状态或中段状态。其实人们从咿呀学语时开始，在长期的学习的过程中已经解决了这个问题：人在最初学语言的时候，不是从符号到符号，而是从符号到现实，从实物到符号的反复过程。人们会不断地告诉你："这是茶杯。""那也是茶杯。"现实与符号的紧密联系建立了能指与所指的相对固定关系。这种紧密联系才使符号能立即指向所指之物。当成年人在字典中找到茶杯的解释时，他用不着再去查圆柱是什

么，容器是什么，他会立刻把符号与所知中的实物相联系，他就会理解。在字典中打转的原因是割裂了现实与所指之间的联系。人们在有了语言的基础以后，才可能阅读文学作品，不可能看见一个字就要查一下字典，看到“阿Q的辫子”也要查查字典：“辫子”是什么？然而，字典永远不会告诉你“阿Q的辫子”的蕴涵。文学艺术有它自身的规律，不是任何另外一个学科所能代替的。而理解首先是靠推理，主要靠艺术逻辑的推理，只此才可能有对话，之后是理解、最后才是阐释。在艺术逻辑的制约下，阐释将不是任意的。而有了对艺术逻辑的把握，我们对人与人的相互理解充满信心。

孰为上帝。作者独霸几千年的帝王的宝座摇摇欲坠——后结构主义者杀死了作者－上帝，接受美学把开启作品大门的金枝交给了读者。然而在民主意识普及的今天，不应该存在上帝，作者与读者是平等的，是朋友式的对话关系，不可或缺一方。作者不可一味地迁就读者的兴趣，让读者牵着鼻子跑，作者的责任在于说服读者、把读者引向更高雅的兴趣，文本中不可失却巴赫金所说的社会指向性，作者需要用多义叙述完成自己的个性命题，——以表达对社会，对世界的认识，名言、箴言是必要的，表达的方式可以不同，但文本最终文旨应努力接近客观事物本质。读者要尊重作者，承认作者在文本所设中的全权，顺应作者所给定的推理方式、推理方向，在补足不完全叙述的情况下，才能与作者达成对话。至于作者的观点读者是否同意，在解读文本以后，可以与作者争论、商榷、批判，那时是思想意识上的交锋，而不是艺术形式上的对话。可是思想意识上的信息的获得却要靠对艺术形式的解读，切不可超越阶段，否则即有歪批《三国》之嫌。

c.对话理论对几个学科的发展

对语言学的发展。巴赫金"超语言学"的提出是对语言学理论的重大发展。它扩大了语言学研究的范围,研究了在独白陈述中的双声语及复调现象,在普通语言的载体上挖掘深层语义,在语义学和语用学的研究范围都开创了自己领域。对话理论把所知在理解中对语言的参照作用揭示出来,使违反语法的语言表达方式获得信息的渠道成为一条新开河。

对符号学的发展有三点。对话理论从能指与所指的角度出发,指出了文学作为一种符号的特殊性。区别了单义直接表达与多义曲折表达的两种不同的表达方式。表达方式的不同对符号的使用就不会相同。单义直接表达直接使用符号的能指与所指的约定俗成关系,多义曲折表达会在约定的指向关系之上附加或转换另外的语义,另外的指向关系。其次,对话理论指出,在交流过程中,符号并不是单项的简单能指,因为在说者发出符号信息之前,他已经有一个交流的反馈,即预测听者的反映,他已经根据听者的反映修改了自己的发话,使发话本身携带了预设的回答。再次,对话理论对符号学的能指要求颇高,除了要求符号有简单的对现实的物理指向以外,还要求作品具有社会性的指向,即要求作品有较高的思想意识品味。

对俄国形式主义、结构主义的发展。对话理论沿用了俄国形式主义的一些术语,诸如,陌生化,情节系,母题等,沿用了结构主义的一些术语,诸如,序列、标志,不及物性等,但修改或反驳了某些概念的内涵。对话理论继承了俄国形式主义及结构主义的分析方法,即以文本为基点,首先破译形式,从形式的解读

中获得形式所携带的信息。然而对话理论并不赞同结构主义从形式到形式的纯结构分析，更强调文本的对现实的指向作用，不赞同以读者为基准的单方面的解读，更强调作者与读者双方的主观能动性及双方的共通性——作者在文本形式中留下对话性形式，读者必须遵循作者留下的一切指向、结构方式、推理方式、推理方向等，才能正确解读。

对叙述学的发展。叙述学是目前国际上新兴的一个学科，是在形式主义、结构主义的基础上发展起来的。它专门研究小说的叙事方式、方法，提出了自己的学科范畴，如，叙述语式、叙述语态、叙述频率等，对话理论继承前辈学者的研究，将这些研究的范畴深入开拓，并且更注重各个范畴间的联系，它们之间的递进关系和逻辑关系，建立了一整套叙述及阅读理解的程序：从语句命题到语句后设命题，从不完全叙述到叙述，从序列到情节，从情节到故事，以及内结构因素的获得及内结构的捕捉，从面获得文本最终文旨。因而把叙述学单独的范畴联接成一个更加一环扣一环的层次分明的有机整体。

对形式逻辑的发展。对话理论指出，形式逻辑是对处在单义直接表达的语式中的思维程式的模写，但是对多义曲折表达的叙述无能为力，即研究与事实相符的语句，而从亚里士多德起就把与事实不符的语句，或叫多义曲折表达分给了修辞学，现代逻辑学中虽然已出现蕴涵逻辑、语境逻辑来研究自然语言的多义性，但仍然没有多义表达方式，特别是文学艺术自己的逻辑规则、逻辑程式。因为形式逻辑把所研究的对象进行了区别选择，认为符合事实是真言，是理性的，合理的，而不符合事实的语句是假言，是非理性的，不合理的，并将后者排除。事实上，在我们日常生活中，特别是文学艺术领域中有很大的部分的叙述意义

都是用不符合事实的方式表达的，这样形式逻辑只研究了客观存在的一部分的规律，所得出的结论的局限性显而易见。而对话理论是在承认作者与读者共同遵守艺术逻辑规则，进行推理、理解过程，以达到对话交流目的的前提下，对文本表达形式及规则所进行的研究。因此，对话理论竭力寻找艺术思维的规律、总结出假言表意的具体方式、非理性现象合理存在并有理达意的理性原因。艺术逻辑的研究是对人的思维全方位的研究，它的成果将是对思维科学做出的贡献，它将为艺术创作提供更广阔的前景，为人工智能的开发打开另外一条通路。

每一种理论都是事物发展的某一阶段的总结，都是在对它前面的理论继承和反驳的基础上发展起来的，代表人类在这个时期的思想水平，它超越了前人，也会被后人所超越。对话性理论也是如此，它的科学性有待实践的检验。

让时间来做判断，历史来做选择吧！

后　记

我读博士研究生时，已经三十六岁了，是个大龄学生。结了婚，没要小孩来读书，许多人不理解——对我瞧不起者有之，视为野心家者有之，视为不安分者有之，我无言以对。

我们这一代人，被历史剥夺了十年读书的权利，许多天份比我高的同学永远失去了上大学的机会。我替他们惋惜，同时觉得，埋怨社会、推卸责任都于事无补，只有依靠自己的努力才能向历史、向社会夺回读书的权利。我是个幸运者，虽然几经挫折，还是如愿上了学，所以，不管别人怎么看，我内心很平静，对自己的选择并不后悔。

我从年龄上属于第四代人，受过所谓传统教育，崇拜过保尔、牛虻、雷锋，但在心理上也受到跟我生活在一起的第五代人的影响，因此，在我的生活哲理："一个人一辈子不应碌碌无为"中，既有第四代人的"为人类做点好事"的愿望，也有第五代人"要对得起自己"的想法。

然而，我的记忆力，我的理论功底会时常提醒我——你是一个女人！俄语中的坏记性就是"女人的记忆"（женская память），而且在读硕士以前，根本不懂什么是理论，考虽然也考了，都是死记硬背，对此没有一点兴趣。看到写着"康德、黑格尔"字样的书，从来不碰，认为那是男人读的书，直到硕士读了半年以后的第一篇 paper，才让我对理论问题产生了兴趣，以

至于决定报考博士。这个想法在最初把我都吓了一跳，这是我在读硕士之前，根本没有想过的。

我在理论上的入门，却得益于一次不成功的考试——在第一次考博士生失败以后，我在家里就像亚科卡在仓库管理员的办公室里一样，狠狠地读了一批书，虽然仍然凭着女人的兴趣，却已经步入了男人的知识领地——美学、哲学、逻辑学、语言哲学，有一些是我以前从来不敢问津的。

连这篇论文的题目《叙事文本的对话性研究——巴赫金与现代小说艺术》（出版时改成现在的书名），也产生于那次不成功的考试。导师让我在三个小时之内，读完二十页的俄文，并用俄文做出综述。文章选自巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书，是第四章的"对话"一节。巴赫金是学哲学的出身，文章极其难懂，还有时间限制，要求速度，真把我制苦了。由于对原文理解得不好，综述写得一团糟。可在这之后，"对话"就一直在我的脑子里翻滚，以至于考上博士生以后，导师第一次约见的时候，让我考虑一下博士论文的题目，我当时脱口而出："对话性。"

我的硕士导师在入学时对我说："打一口井，把它挖出水来，再向四外扩展。"我记住他的话，钻研了一个作家——列夫·托尔斯泰。

我的博士导师在入学时对我说："不要局限于一个作家，要广开思路。""要撇开陀氏，单想体裁，即从一般着眼。"于是，我用在硕士期间学会的打井的办法，去挖掘一个个作家，一个个文学的体裁、理论的流派。

小的时候，我的摹仿能力很强：临摹、素描画得非常像；剪纸，那种按照别人的图样刻下来的形象，我会刻得非常精细；唱歌，会唱得跟"电匣子"里的似的，我曾经为此十分得意。但长大

的那一天，我忽然明白了：这只不过是留给历史的摹仿，未来需要的是创造。不能只停留在别人构画的模子里，刻得再精细也是别人的创作。

我希望改变自己，我渴望创作。

因此努力独立思考，加强批判意识，希望能在改变认识的同时，改变自己，增长创作的能力。

此篇是这种努力的初步结果。

衷心感谢在我努力的过程中帮助过我的人们。

董小英

1994.8.28.

附　录

1. 外文参考书目

Пособие

1. М. Бахтин "Автор и герой в эстетической деятельности" (первая половина 1920-х гг.)——Эстетика словесного творчества(1920).

2. М. Бахтин "Слово в романе"——Вопросы литературы и эстетики (1934 - 1935).

3. М. Бахтин "Формы времени и хронотопа в романе"——Вопросы литературы и эстетики(1937 - 1938).

4. М. Бахтин "К переработке книги о Достоевском"——Эстетика словесного творчества(1961).

5. М. Бахтин "Проблемы поэтики Достоевского" Переработанное и дополненное издание книги 《Проблемы творчества Достоевского》(л. 1929)(1963).

6. М. Бахтин 《Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса》(1965).

сборники:

1. М. Бахтин《Вопросы литературы и эстетики》(1975).

2. М. Бахтин《Эстетика словесного творчества》(1979).

3. М. Бахтин《Литературно - критические статьи》(1986).

Reference book

1. Katerina Clark, Michael Hilquist《Mikhail BAKHTIN》(1984)

Статьи о М. Бахтине в России

1. Вяч. Иванов "Значение идей М. М. Бахтин о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики"

2. А. Диалектова "Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского"

2. 有关巴赫金的评论文章

夏仲翼　陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》和小说复调结构问题
《世界文学》1982 年第 4 期

钱中文　"复调小说"及其理论问题
——1983 年 8 月中美双边比较文学讨论会上的报告
《现实主义和现代主义》　人民文学　1987 年
复调小说:主人公与作者
——巴赫金的叙述理论　《外国文学评论》　1987.1
误解要避免,"误差"却是必要的　《外国文学评论》
1989.1

赵一凡　巴赫金:语言与思想的对话　《读书》　90.4
巴赫金研究在西方　《外国文学研究集刊》14

凌继尧　具有世界影响的美学家——记 M·M·巴赫金　《美学和文化学——记苏联著名的 16 位美学家　上海人民》
1990 年

宋大图　巴赫金的复调理论和陀思妥耶夫斯基的作者立场
《外国文学评论》1987.1

张　杰　复调小说的作者意识与对话关系——也谈巴赫金的复调理论　《外国文学评论》1989.4

黄　梅　也说巴赫金　《外国文学评论》1989.1

3. 参 考 书 目

逻辑学方面

蒯 因	《从逻辑的观点看》	上海译文	1987 年
黑格尔	《逻辑学》上、下	商务	1991 年
马玉珂编	《西方逻辑史》	中国人大	1985 年
朱新民	《现代西方哲学逻辑》	复旦	1987 年
杨百顺主编	《现代逻辑启蒙》	中国青年	1989 年
朱志凯	《新编逻辑教程》	复旦	1989 年
卢卡西维茨	《亚里士多德的三段论》	商务	1991 年
赵总宽	《辩证逻辑原理》	中国人大	1986 年
杨熙龄	《奇异的循环——逻辑悖论探析》	辽宁	1986 年
冯志伟	《数理语言学》	知识	1985 年

人类学方面

弗洛伊德	《图腾与禁忌》	中国民间文艺	1986 年
	《弗洛伊德论美文选》	知识	1987 年
弗雷泽	《金枝》	中国民间文艺	1987 年
列维·斯特劳斯	《野性的思维》	商务	1987 年
列维·布留尔	《原始思维》	商务	1987 年

卡西尔	《语言与神话》	三联	1988 年
朱　狄	《原始文化研究》	三联	1988 年
梅列金斯基	《神话的诗学》	商务	1990 年

语言学方面

杰里弗·利奇	《语义学》	上海	1987 年
索绪尔	《普通语言学教程》	商务	1980 年
卢利亚	《神经语言学》	北大	1987 年
沙　夫	《语义学引论》	商务	1979 年

美学方面

罗兰·巴特	《符号学美学》	辽宁	1987 年
康　德	《判断力批判》	商务	1987 年
托多洛夫	《批评的批评》	三联	1988 年
伊瑟尔	《阅读行为》	湖南文艺	1991 年
布　斯	《小说修辞学》	北大	1987 年
陈燊主编	《小说美学经典三种》	上海文艺	1989 年
里蒙－凯南	《叙事虚构作品》	三联	1989 年
伽达默尔	《真理与方法——解释学美学》	辽宁	1987 年
皮亚杰	《儿童心理学》	商务	1986 年
尼　采	《悲剧的诞生》	三联	1987 年
俞建章、叶舒宪	《符号：语言与艺术》	上海人民	1988 年
柏拉图	《苏格拉底的最后日子——柏拉图对话集》	上海三联	1988 年

张寅德编选	《叙述学研究》	中国社科	1989 年
柳鸣九编选	《新小说派研究》	中国社科	1986 年
柳鸣九编选	《意识流》	中国社科	1989 年
柳鸣九主编	《未来主义、超现实主义、魔幻现实主义》	中国社科	1987 年
孙翠宝主编	《智者的思路——二十世纪西方哲学思维方式》	复旦	1989 年
钱学森主编	《关于思维科学》	上海人民	1986 年
朱立元	《接受美学》	上海	1989 年
程伟礼	《灰箱：意识的结构与功能》	人民	1987 年
崔道怡等编	《"冰山"理论：对话与潜对话》(上、下)	工人	1987 年
袁可嘉等编选	《现代主义文学研究》(上、下)	中国社科	1989 年
蒋孔阳主编	《二十世纪西方美学名著选》(上、下)	复旦	1987 年
廖星桥	《外国现代派文学导论》	北京	1988 年
赵乐甡、车成安、王林主编	《西方现代派文学与艺术》	时代文艺	1986 年
鲍昌主编	《文学艺术新术语词典》	百花文艺	1987 年
鲁刚、郑述谱	《希腊罗马神话词典》	中国社科	1984 年
林骧华主编	《西方文学批评术语辞典》	上海社科	1989 年

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛

的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

《三联·哈佛燕京学术丛书》

征稿启事

《三联·哈佛燕京学术丛书》系人文与社会科学研究丛书，面向海内外学界，专诚征集中国新进中青年学人的优秀学术专著，包括中青年留学生在海外的研究成果。

本丛书邀请国内资深专家组成学术委员会，并依照严格的专业标准按年度评审遴选，决出每辑书目。投寄而未能入选的稿件，学术委员会将严守秘密。

凡有意应征者，可以写信或者寄稿给北京100706，朝内大街166号三联书店《三联·哈佛燕京学术丛书》学术委员会。来信或来稿务请注意：

一、参选作品必须是人文/社科领域的学术专著；

二、书稿必须附有至少两位专家（教授或研究员）的署名推荐书及修改意见；

三、附寄本人简历，特别是关于学术经历、写作经过的说明；

四、除完整的手写稿件，如不接纳将退寄作者外，其余（包括打印稿件）均不退还；

五、惠稿如不予接纳，学术委员会将写信通知本人；限于人力，请恕不能详述退稿理由。

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝再登巴比伦塔：巴赫金与对话理论
作者＝
页数＝３２９
ＳＳ号＝０
出版日期＝

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文
跋